नेपाली साहित्यकोश

नेपाल राजकीय प्रज्ञा-प्रतिष्ठान

नेपाली साहित्यकोश

नेपाली साहित्यकोश

सम्पादक-मण्डल
अध्यक्ष
डा. ईश्वर वराल
संयोजक
कृष्णाचन्द्रसिंह प्रधान
सदस्यहरू
डा. श्रीधर लोहनी, डा. जगदीशचन्द्र रेग्मी, श्री जनकलाल शर्मा,
डा. कुमारबहादुर जोशी, डा. माधव पोखरेल

नेपाल राजकीय प्रज्ञा-प्रतिष्ठान

प्रकाशक:
नेपाल राजकीय प्रज्ञा-प्रतिष्ठान
कमलादी, काठमाडौं

प्रथम संस्करण: ११०० प्रति

वि.सं.: २०५५

मूल्य: रु २५०/-

सर्वाधिकार नेपाल राजकीय प्रज्ञा-प्रतिष्ठानमा सुरक्षित

आवरण: रमेश पौडेल रमेश श्रेष्ठ

मुद्रक:
प्रज्ञा-छापाखाना
कमलादी, काठमाडौं।

प्रकाशकीय

नेपाल अधिराज्य भनेको विभिन्न वर्ण, जातजातिसमूहको साझा फूलबारी भएर रहेको छ। यहाँ विभिन्न रङ्गका मनोहारी फूलहरू ढकमक्क भएर फुलेझैं गरी काव्य, साहित्य, संस्कृति, कलाका बगैंचामा पनि विभिन्न भावधारा, विभिन्न वैचारिक दार्शनिक चिन्तनधारा बोकेका काव्य-साहित्यले कलाका सुन्दर फूलहरू फुलेका छन्। यिनै विभिन्न भावधारा र चिन्तनधारा लिएर काव्य-साहित्यसाधनामा लागेका कवि साहित्यकारहरूले आफ्ना-आफ्ना ठाउँबाट आफ्नै शैली, आफ्नै अभिव्यक्तिको सुवास फैलाएर अनेकतामा पनि एकताको रङ्ग घोलेर नेपाली काव्य-साहित्य-कलाका रसिक पाठकलाई परितृप्ति दिने प्रयास गरिरहेका छन्।

नेपाल राजकीय प्रज्ञा-प्रतिष्ठानको मूल उद्देश्य पनि यस्तै विभिन्न रङ्ग र रूपका सांस्कृतिक एकता र बास्ना लिएर फुलेका राष्ट्रभाषा नेपाली र अरू राष्ट्रिय भाषाका काव्य-कलाकुसुमलाई चुनेर यसको रस र बास्ना देशभित्र र बाहिर फैलाउँदै देशको साहित्य, कला, संस्कृतिको भण्डारलाई समृद्ध तुल्याउनुरहेको छ। साथै यसैमार्फत साहित्यका प्रबुद्ध र रसिक पाठकहरूलाई परितृप्ति पनि तुल्याउनुरहेको छ।

वर्तमान प्रजातान्त्रिक अभ्यासका परिप्रेक्ष्यमा त राष्ट्रका विविध कला, संस्कृति र साहित्यलाई राष्ट्रको अक्षुण्णता राखी अखण्ड, सुदृढ, शान्त र सुन्दर नेपालका रूपमा यहाँका विविध सामाजिक परम्परा र संस्कृति मात्र होइन चिन्तनधारालाई पनि निष्पक्षरूपमा एक सूत्रमा गाँस्ने प्रयत्न गर्नु पनि यसको कर्तव्यक्षेत्रभित्र पर्न आउँछ। यिनै उद्देश्यहरूको परिपूर्ति गर्ने क्रममा परिषद्ले आजपर्यन्त नेपाली वाङ्मयलाई आफ्नो क्षमताले भेटेसम्म प्रकाशित गर्दै आएको छ र अब पनि गर्दै जानेछ।

यसै अभिलषित उद्देश्यको पूर्तिका निमित्त नेपाल राजकीय प्रज्ञा-प्रतिष्ठानका पूर्व (र आजीवन) सदस्य श्री कृष्णचन्द्रसिंह प्रधानको संयोजकत्वमा तयार गराइएको "नेपाली साहित्यकोश" प्रकाशित गरी पाठकसमक्ष प्रस्तुत गरेका छौं। हुन त यो साहित्यकोश तयार भएर पनि वाग्मती विष्णुमतीमा धेरै पानी बगिसक्यो, यस अर्थमा प्रस्तुत ग्रन्थले निकै अगाडि प्रकाशित भैसक्नुपर्ने र अझ यस्ता प्राज्ञिक अध्ययनका योजना ग्रन्थहरू अरू पनि धेरै प्रकाशित भइसक्नुपर्ने थियो। तर प्रतिष्ठानका आफ्नै समस्याहरू आर्थिक, प्राविधिक र अरू लगायतका कारण यो प्रकाशमा आउन ढिलो भएकोमा हामी क्षमाप्रार्थी छौं। तर पनि पूर्व-सदस्यहरूद्वारा सञ्चालित योजनालाई त्यति वास्ता नगर्ने आजसम्मको प्रवृत्तिलाई तोडेर यसपल्ट भाषा-साहित्यविभागले पूर्व सदस्यको यस योजनालाई अगाडि बढाउने परम्परा कायम गर्दै भाषा-साहित्यविभागले प्रस्तुत ग्रन्थलाई सक्तो तदारुकताकासाथ अघि बढाएर प्रकाशित गरेको छ। प्रस्तुत ग्रन्थले नेपाली साहित्यका विविध

पक्षको इतिहास, सिद्धान्त, प्राचीन, आधुनिक प्रवृत्तिहरू विधागत विकास, लोकसाहित्य र अरू राष्ट्रिय भाषाबारे संक्षिप्त ऐतिहासिक विवरणहरूमाथि केही केही प्रकाश पार्नेछ। यसले पाठकहरूको बौद्धिक पिपासालाई केही हदसम्म मात्र परितृप्ति दिन सक्षम भयो भने हामी आफ्नो प्रयत्नलाई सफल भएको सम्झनेछौं।

प्रस्तुत ग्रन्थमा केही प्राविधिक त्रुटिहरू हुन सक्नुका साथै केही अपुग पनि अनुभव हुन सक्छ। त्यस्तो भएमा विद्वद्वर्गको सल्लाह सुझाउको सदैव अपेक्षा रहने छ र पछि पछिका संस्करणहरूमा परिमार्जन पनि गर्न सकिनेछ।

रमेश विकल
नेपाल राजकीय प्रज्ञा-प्रतिष्ठान
कमलादी

सम्पादकीय

लामो अवधिसम्मको राजनीतिक कुण्ठाले गर्दा सामाजिक विकासको साथै यावत् बौद्धिकता र शिक्षासित सम्बन्धित समाजका अनेकौं फाँट पनि बाँझो भूमिमा परिणत भएको थियो। शिक्षाको विकास; ज्ञान-विज्ञानसम्बन्धी बौद्धिक संरचना; वाङ्मयको बहुआयामिक विस्तार; साहित्य, कला, कौशल र भाषिक उत्थान; शोधखोजका कार्यहरू राजनीतिक व्यवधानले गर्दा असहज भए, अवरुद्ध भए र निषेधित जस्तै भए। अनुकूल परिस्थितिको अभावमा तिनीहरूको स्वतन्त्र उन्नयन सम्भव हुँदोरहेनछ। यस विषयको छिटपुट जे-जति कार्य भयो त्यसलाई चाहेरभन्दा अङ्कुश लगाउने नियतको परिणति भन्नु ठीक होला। गोर्खा भाषा प्रकाशिनी समिति, त्रिचन्द्र कलेजहरू अपवाद होइनन्। त्यस बेला इतिहासलेखन, समालोचना, अनुसन्धानजस्तो साहित्यिक, बौद्धिक अनुशीलन गर्ने काम र तिनीहरूको पृष्ठभूमि नै बनिनसकेको हुनाले आवश्यकता पनि अनुभव गरिएन।

०७ सालको परिवर्तनपछि केही सुहाउँदो वातावरण सृजना हुन्छ। वाह्य संसारसितको सम्बन्ध, सहयोग तथा राजनीतिक स्वतन्त्रता र जनप्रतिनिधित्व आदिले रचेको फराकिलो परिवेश, अनि शैक्षिक, प्राज्ञिक उच्चस्तरीय संस्थाहरूको स्थापनाले निर्माण गरेको आधारभूत पृष्ठभूमि पनि उत्साहप्रद देखियो। प्रजातन्त्रपछिको शुरुकै दशकमा स्थापित त्रिभुवन विश्वविद्यालय र रायल नेपाल एकेडेमी (नेपाल राजकीय प्रज्ञा-प्रतिष्ठान) को शैक्षिक, बौद्धिक र प्राज्ञिक भूमिका आयामिक विस्तार दिने कामका दृष्टिले पनि महत्त्वपूर्ण ठहरिन्छ। गैरसरकारी स्तरमा इतिहास-संशोधनमण्डल र मदन पुरस्कार गुठीलाई पनि बिर्सन सकिँदैन।

उच्चस्तरीय अध्ययन-अध्यापन, अनुशीलन गर्ने काम सँगसँगै यसको घेरा निकै फैलियो र फराकिलो भयो। स्तरीय पाठ्यसामग्री, सहायक ग्रन्थहरूको परिपूर्तिलाई दृष्टिगत गर्नाको साथै यस विषयको गम्भीर दायित्व वहन गरेर समालोचना, शोधखोज, इतिहास जस्ता साहित्य अनुशीलन गर्ने फाँटमा हुन थालेको संस्थागत प्रयास, निजी स्तरका गतिविधि र विद्वान्हरूको व्यक्तिगत प्रयत्न, परिश्रमबाट जे जति उपलब्धि भए ती कम सराहनीय छैनन्। यसकारण अल्प प्रयास र थोरै समयको परिणाम मानेर गर्व गर्ने ठाउँ छ। तर समृद्ध भाषा-साहित्यको द्रुततर विकासका वर्तमान गतिविधिहरू, तिनका उपलब्धि र अन्तर्राष्ट्रिय स्तरको प्रतिस्पर्धासँगै दाँजिने हो भने हाम्रा उपलब्धिहरू हाम्रो निमित्त

असामान्य नै लागे पनि तुलनीय लागोइन। दोस्रो सत्य हो साहित्य-अनुशीलनको सन्दर्भमा हासिल गरेको तथ्यलाई अध्ययनार्थी तथा अध्येताहरूले तिनको प्रयोग तुरुन्तै गर्न सकिने किसिमको सम्बन्धित विषयका सन्दर्भ-ग्रन्थहरूको निर्माण हुन नसकेकोले आज पनि यसबाट वञ्चित हुनुपर्ने स्थिति विद्यमान नै छ। तर यसलाई सकार्दैमा हतोत्साहित हुनुपर्ने र नकार्दैमा ठूलो प्राप्ति ठान्नु पर्ने अभिमतअनुसार आत्मग्लानि तथा अहम्मन्यताको विषय भने यो हुन सक्तैन।

यसर्थ साहित्यको अध्ययन-अनुशीलन गर्ने क्रममा यसको उत्तरोत्तर विकास, व्याप्ति समीक्षात्मक, ऐतिहासिक तथा प्राज्ञिक उपलब्धिलाई तात्कालिक प्रयोजनका दृष्टिले पनि आवश्यकतानुसार, तुरुन्तै उपभोग गर्न सकिने विभिन्न विषयका विधागत, पारिभाषिक, सन्दर्भग्रन्थहरू आवश्यक हुन्छ। लेखन, पठनपाठन, खोजीनीति र अध्ययन-अध्यापनकै दृष्टिले पनि कठिन हुँदै गइरहेको पृष्ठभूमिमा यसको सार्वजनिक महत्ता र सहजोपयोगितालाई अस्वीकार्न सक्तैनौं। तर यस्तो काम सजिलैसित सम्पन्न नहुने र व्यक्तिगत प्रयासबाट मात्रै पनि सम्भव नहुनाले संस्थागत प्रयासको खाँचो पर्दछ।

नेपाल राजकीय प्रज्ञा-प्रतिष्ठानले ३ दशकअघि नै यसको महत्तालाई अङ्गीकार गरेर योजनामा समावेश गरेको थियो। निरन्तरताको अभावमा फलिभूत हुन सकेन। २०४७ मा पुनः काम थालियो। २ वर्षमा पूरा गर्ने लक्ष्य राखेर २०४७ मा तत्कालीन उपकुलपति डा. ईश्वर बरालको अध्यक्षतामा सात सदस्यीय नेपाली साहित्यकोश सम्पादक-मण्डलको गठन गरिएको थियो। लक्ष्यअनुसार समयमै कार्य तामेल भएको थियो। व्यतिक्रमले गर्दा ढिलो भए पनि पाठक समक्ष आइदिनु ठूलो हर्षको कुरा हो।

साहित्यको पारिभाषिक शब्दहरूको यस कोशलाई अर्को शब्दमा त्यस विषयको सिद्धान्त, शास्त्रीयता, विचार तथा इतिहासहरूको पनि सन्दर्भ-कोश हो भनेमा अनुचित नहोला। यसमा दुई कुराको विचार पुऱ्याउने कोशिश गरिएको छ। सैद्धान्तिक दृष्टिले समावेश गरिनु पर्ने साहित्यका पूर्वीय र पश्चिमी आधारभूत शब्द नछुटोस् र साहित्यका पाठक, अध्येता र अध्यापकहरूको प्रयोजनीय आवश्यकता परिपूर्ति गर्ने काममा सहायक सिद्ध होस्। व्यावहारिक दृष्टिले नचाहिंदो किसिमको विषय-विस्तारलाई सीमित गर्नुपर्ने कुरामा सम्पादक मण्डल सचेत थियो। यसो हुनाले साहित्यको शास्त्रीय सिद्धान्त, प्रवृत्तिहरूको परिचय; तथा

यसलाई प्रभावित र निर्देशित गर्ने वाद, आन्दोलनहरू र योसित सम्वद्ध अथवा प्रयोग भइरहने विषय; साहित्यिक भाषाहरू र तिनको पनि साहित्य, इतिहास आदिको प्रमाणिक अर्थ र यी सवैको ज्ञान गराउने शब्दावलीमा मात्र सीमित हुने प्रयत्न गर्नु पर्‍यो। यतिभित्रै नेपाली भाषाको साहित्यसम्बन्धी आधारभूत विषयको अध्ययन र त्यसका व्यापक सन्दर्भ, पृष्ठभूमि, इतिहाससित परिचित हुने अवसर प्राप्त नहुने होइन तापनि अझै थुप्रै लेखकसित सम्बन्धित विषय बाकी नै हुन्छ जसको खाँचो छ। तर सैद्धान्तिक, पारिभाषिक शब्दावलीमै सीमित हुनु उपयुक्त ठहर्‍याई मूलत: निम्नलिखित विषयलाई त्यसमा समाविष्ट गरियो।

१. प्राचीन पूर्वीय साहित्य-सिद्धान्तहरू
२. प्राचीन र आधुनिक पश्चिमी साहित्य-सिद्धान्तहरू
३. साहित्यमा प्रयोग भइरहेका प्राचीन र आधुनिक प्रवृत्ति, वादहरू
४. साहित्यका विधाहरू
५. नेपाली साहित्यको इतिहासलाई प्रतिविम्वित गर्ने काल, युग, धाराहरू
६. साहित्यमा प्रयोग हुने आवश्यक अरू विषयका सिद्धान्तहरू
७. लोकसाहित्य
८. नेपालका विभिन्न भाषा, साहित्यको संक्षिप्त इतिहास
९. नेपालका राष्ट्रिय भाषाहरू र संस्कृत, अङ्ग्रेजी आदि साहित्यको संक्षिप्त इतिहासहरू।

यस्तै प्रकारले प्रविष्टि-लेखनमा क्रमवद्धताको साथै समान रूप कायम होस् र वुँदाहरू नछुटून् भन्ने अभिप्रायले लेखकले आवश्यकताअनुसार प्रयोग गर्ने निम्निलिखित वुँदाहरूको क्रमवद्ध आधार तयार गरियो:

१. प्रविष्टि, २. उच्चारण, ३. व्युत्पत्ति, ४. उद्‌भव, ५. ऐतिहासिक विकास/परिवर्तन, ६. मुख्य विषय, ७. अन्योन्य सन्दर्भ, ८. नेपाली विषयको सान्दर्भिक चर्चा (क) सम्बन्धित विधा तथा त्यसको विकासक्रम, (ख) स्वरूप, (ग) प्रमुख प्रतिभा तथा उल्लेखनीय भनाइ, ९. सन्दर्भ सूची।

कोश-सम्पादन गर्ने क्रममा परेका कठिनाइ, अन्योल हुँदै नभएको होइन। जस्तो प्रविष्टिका लागि पारिभाषिक शब्दहरूको छनौट, त्यसको लेखन-परिधि, यसका निम्ति चाहिने आधिकारिक विद्वान् लेखकहरू, आफ्नै खाँचोअनुसार यसको स्वरूप निक्यौल गर्नु तथा हाम्रोमा त्यस्तो आदर्श

सन्दर्भग्रन्थ नहुनाले के कस्तो गर्नुपर्ने हो सोको अनिर्धारित जटिलता हाम्रा सामु थिए। साहित्यमा प्रयोग हुने र यससित सम्बन्धित विषयका यावत् पारिभाषिक शब्दहरू परोस् भन्ने हेतु रहे पनि तिनीहरू के के हुन् भन्ने स्थिर भइनसकेकोले यसका प्रविष्टिमै पनि सायद एकमत नहुन सक्छौं। फेरि पनि व्यावहारिकतालाई ध्यान दिएर छलफलद्वारा कुनै निर्णयमा पुग्नु थियो। यसरी नै सुनिश्चित गरियो।

पहिलो-पहिलो काम हुनाले एक त यस विषयका हामी आफै पनि विज्ञ थिएनौं। यससम्बन्धी ज्ञान, अनुभव थिएन। अन्य समृद्ध भाषामा यस्ता विभिन्न विषयका कोश निर्माण भइसकेका छन्। तिनीहरू हाम्रा लागि आदर्श हुन सक्तैनन् भन्ने होइन – तिनीहरूबाट पनि सिको गर्न सक्छौं। तर हाम्रो खाँचो तिनीहरूको अनुकरणबाट मात्रै के कति परिपूर्ति हुन सक्छ र सार्थक होला विचारणीय छ।

हरएकले आफ्नो अवश्यकता, प्रकृति र परम्पराको अनुसरण गरेर सोहीअनुसारका कोशहरू निर्माण गर्छन्। यस दृष्टिले हाम्रो पनि आफ्नो परम्परा छ, आवश्यकताहरू होलान्, केही भिन्दै प्रकृति हुनुपर्छ। यसरी हेरिएन भने न हाम्रो अनुकूलका भइदेला न हाम्रो खाँचो पूरा गर्ने खालकै बन्ला। यसलाई दृष्टिगत गरेर आफ्नो प्रकृति, परम्परा, खाँचोअनुसार मिल्दो बान्की दिने प्रयास गर्दागर्दै पनि कमी, कमजोरी छैन त भन्न सक्तैनौं। सम्भव छ कति पारिभाषिक शब्दले प्रविष्टि नै पाएनन् कि? सम्भव छ परिभाषा, अर्थहरू अपूर्ण नै रहन गएका छन् कि? सम्भव छ साहित्यिक फाँटमा हुने नयाँनयाँ खोज, व्याख्या, प्रयोग, तथा वाद र सिद्धान्तसम्बन्धी कतिपय थप उपलब्धि बारेका प्रामाणिक व्याख्या, अर्थ उपेक्षित नै रहन गएका छन् कि? नहोला नै भनेर किट्न गाह्रो छ र परिपूर्णतापछि पनि केही अपूर्ण नै रहिरहने उपलब्धिहरूको साँध हुँदैन, अन्त्य हुँदैन। यस मानेमा प्रस्तुत कोशले परिपूर्णताको दाबी गर्दैन। हुनुपर्ने जस्तो हो सर्वथा भइनदिएको रहेछ भने यो त्रुटि हाम्रो मानिनेछ। तर पनि थोरै समयमा सम्भव भए जति गरियो र लक्ष्यबमोजिम यसले एउटा प्रमाणिकता पाएको छ। नेपालीमा पहिलो प्रयास हुनाले यसको उद्भावन र समायोजन विज्ञ पाठकहरूका लागि र हाम्रै निमित्त पनि सन्तोषजनक ठहरिनेछ।

पारिभाषिक शब्दहरूको अङ्ग्रेजी प्रयोगमा एकरूपता कायम हुन सकोस् भन्ने उद्देश्यले **साहित्यकोश**को अन्तमा यसमा प्रयोग भएका पारिभाषिक शब्दहरूको सूची राख्ने र तिनका मानक अङ्ग्रेजी शब्द पनि दिने निर्णय थियो। अनुरोधअनुसार प्रविष्टि लेखकहरू धेरैजसोले आ-

आफूले प्रयोग गरेका ती पारिभाषिक शब्दका साथै अङ्ग्रेजी शब्द राखेर पठाएका पनि हुन्। तर सबैबाट आएनन् र बर्षौंको व्यतिक्रंममा 'मिस प्लेस' भएकोले चाहेर पनि दिन नसकेकोमा दुःख लागेको छ।

यस योजनाको सफल कार्यान्वयनमा सहभागी भइदिने लेखकहरूमा यसको पहिलो श्रेय जान्छ। उनीहरूको अमूल्य सहयोग, सहभागिता प्राप्त भएबाटै यो निर्माणकार्य सहज भयो, सुसम्पन्न हुन सक्यो। त्यसैले सबैभन्दा पहिले **साहित्यकोशका** यिनै लेखक महानुभावहरूप्रति हार्दिक कृतज्ञता ज्ञापन गर्नु सम्पादक-मण्डलको कर्तव्य हो। साहित्यअन्तर्गत नै पनि सामूहिक प्रयासबाट सुसम्पन्न हुन नसकिने केही रहेनछ भन्ने कुराको एउटा उदाहरण मानेर भविष्यमा अझ बढी सक्रियताका साथ लाग्न यसले उत्प्रेरित गर्न सक्छ।

नीति-निर्माणदेखि पारिभाषिक शब्दावली तयार गर्न, प्रविष्टि लेखनको आदर्श नमुना बनाई त्यसको स्वरूप निर्धारण गर्न, तथा विषयअनुरूप आवश्यकता हेरी बुँदाहरूको क्रमवद्ध आधारमा तयार पारिएको प्रविष्टि लेखन अध्ययन गरी भए नभएको, संशोधन, परिमार्जन वा पुनर्लेखन आदि जे गर्नुपर्ने हो गरी गराई पूर्णता दिने काममा यसका सम्पादक-मण्डलका सदस्यहरूको अमूल्य योगदान अत्यन्त स्तुत्य छ। यस काममा खटिने हर्षनाथ भट्टराईको सहयोग पनि। उहाँहरू सबैप्रति आभार प्रकट गर्नु कर्तव्य नै हो।

यसबाट साहित्यमा चाख राख्ने विद्यार्थी, अध्यापक, साहित्यकार तथा साहित्यप्रेमीहरूको असुविधा थोरै मात्र निराकरण भइदिए पनि हाम्रो परिश्रम सफल भएको ठानिनेछ।

कृष्णचन्द्रसिंह प्रधान
संयोजक
नेपाली साहित्यकोश सम्पादक-मण्डल

पुनश्च:

केही खट्किने र हुनै नपर्ने गल्तीहरू पनि भइदिएका रहेछन्। यसलाई असावधानी नै भन्नुपर्ला। चनाखो भई ध्यान दिएको भए पक्कै पनि यी असावधानीहरू रहने थिएनन्। जस्तै 'गण' प्रविष्टिका लेखक घटराज भट्टराई हुन् तर त्यसको अन्तमा लेखकको नाम नै छापिएन।

यस्तै 'नायक'का लेखक घनश्याम कँडेल र 'सूफी' प्रविष्टिको लेखक डा. कृष्णचन्द्र मिश्र (कृ. च. मि.)को नाम पनि रहेको छैन ।

प्रविष्टिका लेखकहरूको सांकेतिक नाम छापिएकोमा पनि एकरूपता छैन । जस्तो केशवप्रसाद उपाध्यायको नाम कतै के. प्र. उ., कतै के. उ.; सिद्धिनाथ गौतमको संक्षिप्त नाम सि. ना. गौ., कतै सि. गौ.; चेतोनाथ आचार्यको कतै चे. ना. आ., कतै चे. आ. मात्रै भइदिएका छन् । कसैको नामको अगाडि डा. राखिएको छ, कसैको हटाइएको छ । यस्ता असमानता पनि रहन गएका छन् जसका लागि लेखकहरूसँग विनम्रतापूर्वक क्षमायाचना गर्दछु ।

कृष्णचन्द्रसिंह प्रधान

साहित्यकोशका लेखकहरूको
सङ्केत सूची

१. अ. चौ. – अच्युतानन्द चौधरी
२. अ. सु. – डा. अभि सुवेदी
३. अ. गु. – अम्बर गुरुङ
४. अम्बिका – अम्बिकाप्रसाद अधिकारी
५. अ. श्रे. – अविनाश श्रेष्ठ
६. अ. म. – अशेष मल्ल
७. ई. व. – डा. ईश्वर वराल
८. ऋ. रा. पौ. – डा. ऋषिराम पौडेल
९. कु. ब. जो. – डा. कुमारबहादुर जोशी
१०. कृ. च. मि. – डा. कृष्णचन्द्र मिश्र
११. कृ. प्र. प. – कृष्णप्रसाद पराजुली
१२. के. प्र. उ. – डा. केशवप्रसाद उपाध्याय
१३. के. मा. शा. – डा. केशवमान शाक्य
१४. ग. भ. – डा. गणेश भण्डारी
१५. गो. कृ. श. – प्रा. गोपीकृष्ण शर्मा
१६. गो. भ. – डा. गोविन्द भट्ट
१७. गो. रा. भ. – डा. गोविन्दराज भट्टराई
१८. घ. भ. – प्रा. घटराज भट्टराई
१९. ध. श्या. क. – प्रा. धनश्याम कँडेल
२०. चे. ना. आ. – चेतोनाथ आचार्य
२१. ज. च. रे. – डा. जगदीशचन्द्र रेग्मी
२२. ज. ला. वै. – जनकलाल वैद्य
२३. ज. ला. श. – डा. जनकलाल शर्मा
२४. ज. श. त्रि. – प्रा. जगन्नाथ शर्मा त्रिपाठी
२५. जै. जी. – जैनेन्द्र जीवन
२६. द. रा. श्रे. सं. – डा. दयाराम श्रेष्ठ 'सम्भव'
२७. दि. व. व. – दिव्यवज्र वज्राचार्य
२८. दु. प्र. द. – डा. दुर्गाप्रसाद दवाडी
२९. दे. प्र. गौ. – देवीप्रसाद गौतम
३०. न. चा. – प्रा. नरेन्द्र चापागाईं
३१. प. दे. – डा. पद्म देवकोटा
३२. प्र. व. – प्रकाश वज्राचार्य
३३. बा. रा. पो. – डा. बाबुराम पोखरेल
३४. भ. गै. – भरत गैरीपिप्ली

३५. भ. रा. पं. – भरतराज पन्त
३६. भि. प्र. – प्रा. भिक्टर प्रधान
३७. भु. ला. प्र. – भुवनलाल प्रधान
३८. म. 'सेन' व. – मदन 'सेन' वज्राचार्य
३९. म. व्रा. – मनु व्राजाकी
४०. म. बा. मि. – मनुजबाबु मिश्र
४१. मा. प्र. पो. – डा. माधवप्रसाद पोखरेल
४२. मा. भ. – प्रा. माधव भण्डारी
४३. मा. ला. श्रे. – प्रा. माणिकलाल श्रेष्ठ
४४. मु. अ. – प्रा. मुकुन्द अर्याल
४५. मु. आ. – प्रा. मुकुन्द आचार्य
४६. मु. प्र. रे. – डा. मुरारीप्रसाद रेग्मी
४७. मो. प्र. दा. – प्रा. मोहनप्रसाद दाहाल
४८. मो.रा. श. – प्रा. मोहनराज शर्मा
४९. यु. प्र. व. – डा. युगेश्वर प्रसाद वर्मा
५०. रा. सु. – प्रा. राजेन्द्र सुवेदी
५१. रा. कृ. अ. – प्रा. राधाकृष्ण अधिकारी
५२. रा. द. रा. – डा. रामदयाल राकेश
५३. रा. प्र. अ. – डा. रामेश्वरप्रसाद अधिकारी
५४. रा. श. द. – रामशरण दर्नाल
५५. व. वि. भ. – वद्री विशाल भट्टराई
५६. वा. दे. प. – डा. वामदेव पहाडी
५७. वा. दे. त्रि. – डा. वासुदेव त्रिपाठी
५८. वी. प्र. मि. – डा. वीरेन्द्रप्रसाद मिश्र
५९. वा. रि. या. – वासु रिमाल यात्री
६०. श. च. श. भ. – शरद्चन्द्र शर्मा भट्टराई
६१. शि. गो. रि. – प्रा. शिवगोपाल रिसाल
६२. शि. प्र. स. – प्रा. शिवप्रसाद सत्याल 'पीठ'
६३. श्री. ध. लो. – डा. श्रीधर लोहनी
६४. स. उ. – डा. संजीव उप्रेती
६५. स. मो. जो. – सत्यमोहन जोशी
६६. सि. गौ. – सिद्धिनाथ गौतम
६७. हं. सु. – प्रा. हंसपुरे सुवेदी
६८. हृ. के. उ. – हृषिकेश उपाध्याय

नेपाली साहित्य कोश

अकथा- कथा-संरचनाका परम्परागत मान्यतालाई भङ्ग गरेर लेखिने कथालाई अकथा भनिन्छ। पश्चिमी साहित्य-खास गरी अङ्ग्रेजी साहित्यमा अकथा 'यान्टी-नोभेल्' को नामले परिचित छ।

अकथामा यथार्थको सोझो अनुकृति गरिँदैन। यथार्थको अनुकृति नहुने हुनाले अकथा पढेर पाठकले आफ्नो मानसमा कथाको कुनै पात्रसँग आफूलाई तादात्म्य गर्दैन, तर अकथाले पाठकलाई उपेक्षा गर्दैन। एउटा छुट्टै यथार्थ, छुट्टै परिपाटीको रचना गरेर अकथाले पाठकलाई त्यसमा समाहित गर्छ, तर कति मात्रामा पाठक त्यसमा समाहित हुन्छ त्यो भन्न गाह्रो हुन्छ। जेम्स ज्वायस, स्यामुअल बेकेट, भ्लादिमिर नावाकोभका अकथाहरूले आफ्नै प्रकारको यथार्थको रचना गर्दछन्।

अकथामा कथावस्तुको तर्कसङ्गत रचना हुँदैन; कथा-क्रमभित्र अनेकौं शृङ्खला नमिलेका घटना आउँछन्, पात्रको क्रमिक विकास-प्रणाली हुँदैन, शैलीगत अनेक प्रयोग हुन्छन्, अनि मूलतः कालक्रमको सुनियोजित संरचना हुँदैन। अकथा पाश्चात्य र नेपाली साहित्यमा आधुनिकताको शैलीगत प्रयोग हो।

-अ.सु.

अङ्क- अङ्क संस्कृत शब्द हो। नामवाचक यस शब्दको सङ्ख्या, गन्ती वा जम्मा बुझाउन प्रयोग गरिने चिह्न र शब्दहरूको समूह अनि एकदेखि नौसम्मका सङ्ख्यासूचक चिह्न र कुनै पनि कुरालाई खास क्रममा प्रयोग गरिने खास सङ्ख्यालाई पनि जनाउँछ। साहित्यमा अङ्क शब्दको प्रयोग नाटकमा हुन्छ। नाटकको प्रकरणलाई छुट्ट्याउने, दृश्य रहन वा नरहन सक्ने भाग वा अध्यायलाई अङ्क भनिन्छ। त्यस्तै रूपकका दश भेदमध्ये करुणरसप्रधान, स्त्रीपात्र ज्यादा भएको साधारण चरित्रको नायक तथा एउटै अङ्क (अध्याय) हुने एक भेदलाई पनि अङ्क भनिन्छ। त्यस्तै दैनिक, साप्ताहिक, पाक्षिक आदि पत्रिकाको सङ्ख्या जनाउने नम्बरलाई पनि अङ्क भनिन्छ। अमर कोशमा अङ्क शब्दले कलङ्क वा दागलाई पनि जनाउने उल्लेख छ। रूपकका दश भेदमध्ये अङ्क एक भेद भएकोले साहित्यदर्पणबाट विश्वनाथले अङ्कमा हुनुपर्ने कुरा स्पष्ट लेखेका छन्। विश्वनाथको विचार अनुसार नारीचरित्रप्रधान, रस र भावले युक्त, अगूढ शब्दार्थ, सूक्ष्म गद्य भएको, धेरै कार्य नभएको नाना विधाले युक्त, पद्य धेरै नराखिएको, कथा पूर्ण गर्न धेरै समय नलाग्ने, तीन-चार पात्र भएको नेता पनि भएको रूपक नै अङ्क हो। अङ्कमा प्रत्यक्ष देखाउन नहुने कुरामा चिच्याहट, युद्ध, भय, राज्यदेशादिविप्लव, निद्रा, भोजन, सराप, मृत्यु, दिसा-पिसाब गरेको, टोक्ने, नङ्ग्र्याउने, लाज हुने, सुत्ने, चुम्बन गर्ने, स्नान आदि, रानी, चाकर, मन्त्री, व्यापारी आदिले युक्त, भाव र रसपूर्ण चरित्र, अन्तमा सबै पात्र निस्कने विधान भएको छोटो नाटक नै अङ्क हो।

-घ.भ.

अङ्ग्रेजी साहित्य- करीब बाह्र सय वर्ष लामो गौरवशाली वाङ्मयको इतिहास बोकेको अङ्ग्रेजी साहित्यलाई समग्रमा बुझाउन स्थानाभाववश सीमा र एकरूपताको आवश्यकतालाई हृदयङ्गम गरी मुख्य ऐतिहासिक घटनाक्रम, परिवर्तनका कारकतत्त्वहरू, त्यसभित्र पर्ने साहित्यिक व्यक्ति, तथा तिनीहरूका कृतिलाई आधार मानेर निम्नानुसार

कालविभाजन गरिएको छ :-

१. प्राचीन काल (४२८-११००)
२. एङ्ग्लो नर्मन काल (११००-१३५०)
३. माध्यमिक काल (१३५०-१५००)
४. पुनर्जागरण काल (१५००-१६६०)
क. पूर्व-ट्यूडर युग (१५५०-१५५७)
ख. एलिजावेथ युग (१५५७-१६०३)
ग. ज्याकोबिअन युग (१६०३-१६२५)
घ. क्यारोलिन युग (१६२५-१६४९)
ङ. कमन्वेल्थ शासनान्तर युग (१६४९-१६६०)
५. नव-क्लासिकल काल (१६६०-१७९८)
क. पुनःस्थापना युग (१६६०-१७००)
ख. अगष्टन युग (१७००-१७५०)
ग. जोहन्सन युग (१७५०-१७९८)
६. रोमान्टिक काल (१७९८-१८५०)
क. रोमान्टिक उत्कर्षताको युग (१७९८-१८३२)
ख. पूर्व-भिक्टोरिया युग (१८३२-१८७०)
७. यथार्थवादी काल (१८७०-१९१४)
क. उत्तर-भिक्टोरिया युग (१८७०-१९०१)
ख. एडवार्ड युग (१९०१- १९१४)
८. समसामयिक (वर्तमान) काल (१९१४ उप्रान्त आजसम्म)

प्राचीन काल (४२८-११००)- आजको बेलायतमा पचास हजार वर्षभन्दा पहिलेदेखि मानवजातिको बसोवास हुँदै आएको मानिन्छ । आज जुन देशलाई इङ्ग्ल्यान्ड भनिन्छ, त्यो नाम एङ्ग्ल्स नामक जातिबाट रहेको हो । रोमनहरूको आधिपत्यमा रहेको सो भूभागमाथि जर्मनमूलका एङ्ग्ल्स, स्याक्सन्ज र जुट्स जातिहरूले आक्रमण गरी ई. ४५० मा विजय प्राप्त गरे । उनीहरूले त्यहाँका केल्ट जातकाहरूलाई वेल्ज र आयर्लेण्डतिर धपाए । एङ्ग्लियामा बस्ने एङ्ग्ल्स र स्याक्सोनियामा बस्ने स्याक्सन्ज जाति मिलेर नयाँ सभ्यता शुरू गरेकोले त्यस काललाई एङ्ग्लो स्याक्सन काल पनि भनिन्छ । शुरूमा एङ्गल-ल्याण्ड (आङ्गल-भूमि) भनिने त्यो भू-भाग १००० देखि मात्र इङ्ग्ल्याण्ड र त्यसको जाति वा भाषा इङ्ग्लिस भनिएको हो यद्यपि 'इङ्ग्लिस' शब्द त्योभन्दा पहिल्यै प्रचलित थियो । १०६६ मा नर्मन जातका वीरहरूले एङ्ग्लो स्याक्सनहरूलाई परास्त गरी आफ्नो आधिपत्य जमाए । त्यसैले ४४९ देखि १०६६ सम्मलाई अङ्ग्रेजी साहित्यको प्राचीन काल भनिन्छ ।

एङ्ग्लो-स्याक्सनहरू अर्धसभ्य र विधर्मी थिए । सामुद्रिक यात्रा, कठोर जीवन, यूरोप भ्रमण र आक्रमणका सौखीन सहनशील, एकान्तप्रिय, ती वीर जातिले क्रमशः स्थिरता प्राप्त गरे । बेइऔवुल्फ त्यस (प्रारम्भिक) कालको साहित्यक उपहार मानिन्छ । अज्ञात रचनाकारको उक्त कृति अङ्ग्रेजी साहित्यको प्रथम महाकाव्य हो । ई. ७०० तिर रचित ३००० पङ्क्तिको उक्त ग्रन्थमा बेइऔवुल्फ नामक एक युवाको साहसिक कथा र दुःखद अन्त्यको चित्रण छ ।

कथाको नायक बेइऔवुल्फ बलिष्ठ, निडर, स्वतन्त्रता र न्यायप्रेमी भएकोले उसलाई एङ्ग्लो-स्याक्सन कालको व्यक्तित्वको प्रतिनिधि ठान्ने चलन छ । त्यसै वेलाको सिफेअरर (समुद्रयात्री) नामक एक कविताबाट अङ्ग्रेजहरूको जीवनमा समुद्रले ठूलो भूमिका खेलेको कुरा प्रष्ट हुन्छ । त्यस वेलाको अङ्ग्रेजी विशेष तालीम नभई अध्ययन गर्न नसकिने, लिपि नै फरक भएको जस्तो लाग्छ ।

विधर्मी एङ्ग्लो-स्याक्सनहरूले क्रिश्चियन धर्म ग्रहण गरेपछि विस्तारै अङ्ग्रेजी माटोमा भित्रिएर नयाँ संस्कृतितिर आकर्षित हुन लागे किनकि धर्म-प्रचारक महन्तहरू ल्याटिनका ज्ञाता हुन्थे । त्यसैले अब साहित्यको एक ठूलो अंश धार्मिक रूपले प्रवेश गर्न लाग्यो । क्रिश्चियनधर्मबाट प्रभावित भई लेख्नेहरूमध्ये

महान इतिहासकार टमस बीड (६७३-७३५) लाई अङ्ग्रेजी विद्वत्ताका पिता भनिन्छ । सातौं शताब्दीका कवि क्याडमनलाई त्यस कालका मिल्टन भनिन्छ । साइनिवुल्फले **क्राइष्ट**, **एलिन**, **जुलियाना** जस्ता धार्मिक कविता लेखे ।

यो समय अन्तरजातीय कलहमा बित्यो । गुम्बाहरू ज्ञान र संस्कृतिका केन्द्र थिए । व्हिटबि भन्ने ठाउँ अङ्ग्रेजी कविताको केन्द्र भयो, त्यसै गरी विन्चेष्टर अङ्ग्रेजी गद्यको । अधिकांश कृति ल्याटिनमा लेखिए तापनि ई. ७०० तिर स्थानीय भाषा (पुरानो अङ्ग्रेजी) मा लेखियो। प्रारम्भिक कालको कवितामा बलाघात भेदक र अनुप्रासको प्रयोग हुन्थ्यो । विधर्मी साहित्यभित्र क्रिश्चियनतत्त्व पनि समावेश थियो । सबै कृतिको मूल मर्म जर्मन जातिको जीवन-शैलीको चित्रण थियो । **सिफेअरर**, **वान्डरर**, **विडसिथ**, **डिओज ल्यामन्ट** जस्ता कविता यस कालका अवशेष हुन्। ल्याटिनबाट अनूदित नीतिकथापरक कृति हो **फिनिक्स** ।

ई. ९०० तिरका राजा अल्फ्रेडको समयमा धेरै कृति ल्याटिनबाट अङ्ग्रेजीमा अनूदित भए । त्यस वेलाको पद्य-गद्यसाहित्यमा ग्रेगोरीको **प्यास्टोरल केअर**, बोथिमको **कन्सोलेइशन अफ-फिलशफी**, बीडको **इक्लिजियाष्टिकल हिष्ट्री** र **एङ्ग्लो-स्याक्सन क्रोनिकल**को ऐतिहासिक महत्त्व रहेको छ । दशौं र एघारौं शताब्दीमा अल्फ्रिक र उल्फस्ट्यानको रचनामा शैलीको नवीनता फेला पर्दछ । यस कालका अन्त्यतिरका कृति **ब्याटल अफ म्याल्डेन** र **ब्याटल अफ बुनानबर्ग** वीर-कविता हुन् ।

ल्याटिनबाट अनेकौं कृति अनुवाद गरिए । त्यसवेला ल्याटिनको प्रधानता थियो । यसरी वीर-कविता, धार्मिक गाथा, अनुवाद र गद्य-इतिहासले युक्त प्रारम्भिक काल टुङ्गियो । एङ्ग्लो-स्याक्सनहरू अङ्ग्रेजी साहित्यका आधारशिला हुन् ।

एङ्ग्लो-नर्मन काल (११००-१३५०)- उत्तरी देश स्क्यान्डिनेभियातिर बस्ने नर्मन जातका कठोर र सामुद्रिक जीवन रुचाउने मानिसहरूले दशौं शताब्दीमा उत्तरी फ्रान्सको नर्म्यान्डि भन्ने स्थानमाथि आक्रमण गरी विजय प्राप्त गरे । उनीहरूले चाँडै फ्रेन्च भाषा र सभ्यतालाई टिपिहाले। उता स्थानीय स्याक्सन राजवंश र नवआगन्तुक नर्मन सरदारहरूबीच वैवाहिक सम्बन्ध चल्यो । त्यसबाट जन्मेको विलियम नामक व्यक्ति नर्म्यान्डिको ड्यूक भएपछि उसले बेलायत उपर आक्रमण गर्‍यो । ई. १०६६ मा हेस्टिङ्गजको युद्ध-मैदानमा एङ्ग्लो-स्याक्सनहरूको पराजय भयो । विजेता विलियम राजा भयो । त्यो ऐतिहासिक दिनदेखि राजा एडवार्ड तृतीयको शासनकाल (१३५०) सम्मलाई अङ्ग्रेजी साहित्यको एङ्ग्लो-नर्मन काल भनिन्छ ।

'नर्थमिन' अर्थात् 'उत्तरी देशका निवासी' को अपभ्रंश हुँदै 'नर्मन' भएको हो । एङ्ग्लो-नर्मन काललाई पूर्व माध्यमिक काल पनि भनिन्छ। त्यसवेला समस्त यूरोप नै धर्मयुद्धमा विभाजित र फ्रेन्च साहित्यबाट पूरै प्रभावित थियो। म्यागनाकार्टाको हस्ताक्षर, सामन्तीप्रथाको प्रबलता, शक्तिशाली चर्चको प्रभाव, प्रथम संसदको प्रारम्भ, अक्सफोर्ड र क्याम्ब्रिज विश्वविद्यालयको स्थापना यस कालका विशेषता हुन्। इटालीका दाँते र बोकासिओका कृतिले धेरैलाई प्रभावित गरेका थिए ।

यस अवधिमा अङ्ग्रेजी साहित्यको उत्थानका लागि सहायक केही महत्त्वपूर्ण ऐतिहासिक एवं राजनैतिक घटना घटे । पराजित एङ्ग्लो-स्याक्सनहरू पुरानो अङ्ग्रेजी बोल्दथे, विजेता नर्मन शासकहरू फ्रेन्च बोल्दथे भने चर्चतिर ल्याटिनको प्रभाव शक्तिशाली थियो । साझा राष्ट्रिय भाषा नहुँदा धेरै वर्षसम्म देशमा

अस्तव्यस्तताले छायो । राजभवनतिर फ्रेन्च भाषाबाट आएका वीरगाथाहरू चल्थे, गुम्बातिर महन्तहरू ल्याटिनमा धर्म र दर्शन पाठ गर्थे । तर आम जनतालाई एक-अर्कामा सञ्चारको साझा भाषा आवश्यक परेकोले पुरानो अङ्ग्रेजीमा आधारित ल्याटिन र फ्रेन्चभाषा मिसाएर एक साझा बोली बनाइयो । त्यसैलाई अङ्ग्रेजी भनियो ।

१३६२ मा सर्वप्रथम फ्रेन्चको सट्टा अङ्ग्रेजी भाषामा बेलायतको संसदलाई सम्बोधन गरियो। विजेता र विजित जनता र भाषाबीच क्रमिक रूपले घुलमिल बढ्न थाल्यो । यसै कालको अन्त्यदेखि बेलायतले आजको एकीकृत रूप धारण गरिसकेको थियो । चर्चलाई त्यो युगको प्रथम शक्ति ठानिन्छ जसले सभ्यता, संस्कृति, ज्ञान, कला, सौन्दर्य र साहित्यलाई जगेर्ना गर्दै जातीय एकता बढायो। त्यो युगको धार्मिक उत्साह ऐतिहासिक धर्मयुद्धमा प्रतिबिम्बित छ । चर्च जस्तै दोस्रो शक्ति सामन्तीप्रथा थियो, जसले गर्दा देशमा द्रोह र दङ्गा दबिन गई शान्ति-व्यवस्था कायम भयो। मध्यम वर्गीयहरू शहरतिर आकृष्ट भए, शहर बढे । यसैबेला शहरका व्यापारीहरू मिली मिरेकल र मिष्ट्रि नामक धार्मिक एवं औपदेशिक भावका नाटक प्रदर्शन गर्न लागे । यसै परिवेशलाई अङ्ग्रेजी नाटकको प्रारम्भकाल भनिन्छ भने युगौंदेखि मौखिक रूपमा आएका स्कटिश र अङ्ग्रेजी ब्यालेड कविता (गाथा-गीत) हरूको लेखन र सङ्कलन व्यापक भयो ।

यस समयमा राजनैतिक उदारता बढ्न थाल्यो । संसारको इतिहासमा सर्वप्रथम म्याग्नाकार्टामा हस्ताक्षर भयो, संसदीय व्यवस्थाको जन्म भयो। विस्तारै सामन्तीप्रथाको विलयन र अङ्ग्रेजी राज्यको राष्ट्रिय चेतना बढ्न थाल्यो । यी सबै कुरा यस कालको साहित्यमा प्रतिबिम्बित छन् ।

यस कालको भाषा पुरानो ट्युटनको प्रभावमुक्त र फ्रेन्चबाट बढी प्रभावित हुँदै गयो । रोमन-सभ्यताको बेलायतमा प्रवेश, प्रबल राष्ट्रिय चेतना र नयाँ भाषा एवं साहित्यको विकास यस कालका विशेषता हुन् । ज्येफ्रिले लेखेको इतिहास, आर्थर विषयक गाथा-पुराणहरू, लयात्मक कथाहरू, छन्दोबद्ध कथाहरू यस कालका साहित्यिक प्रयत्नहरू थिए । अलेक्जेन्डर बारेका ग्रीक कथा, रोबिनहुड बारेका बेलायती गाथा, सर गवाईं र ग्रीन नाइटका गाथा, आर्थर विषयक ब्रिटेनका गाथा यस बेलाका विषयवस्तु थिए । नाटकमा पनि मिरेकल र मिष्ट्री जस्ता प्रयोग र टाउन गिल्डको नाटकप्रति चाख, शहर-शहरमा ती घुमाएर खेलाइनु–अङ्ग्रेजी नाटकका पृष्ठभूमि हुन् ।'कर्सर मुन्डि'जस्ता कविता र रबिन-गीतहरू पनि यसैबेला चले । यो ल्याटिनबाट आएका कथाहरू लोकप्रिय भएको फ्रेन्च र एङ्ग्लो नर्मन लेखनको गौरवमय काल थियो । तर त्यसैबेला क्रमिक रूपले सांस्कृतिक पुनर्जागरणको महत्त्व बढिरहेकोले छिट्टै मध्यकालीन साहित्यको प्रारम्भ भयो ।

माध्यमिक काल (१३५०-१५००)- यस काललाई चौसरको युग पनि भनिन्छ। यो समय राजनैतिक र धार्मिक रूपमा अस्थिरताले वा द्वन्द्वले व्याप्त थियो। बेलायत र फ्रान्सका बीच शतवार्षिकी युद्ध चल्यो, दुई देशबीचको राजनैतिक सम्बन्ध टुक्रियो। त्यसै गरी धार्मिक रूपले रोमसँगको सम्बन्ध पनि पातलियो कारण बेलायतमा स्वदेशी चर्च स्थापित भयो। स्वभावैले फ्रेन्च भाषा र संस्कृतिको प्रभाव पनि कम भयो । समाजमा त्यसै गरी सम्पन्न वर्ग र गरीब दु:खीका बीचको अन्तर पनि झन् व्यापक भयो ।

नर्मन कालमा बढेको सामन्तीप्रथा क्रमिक

रूपले घट्तै आयो। ब्ल्याक डेथ नामको ठूलो ऐतिहासिक महामारी फैलिएर जनसङ्ख्याको ठूलो भाग समाप्त भयो। यति भएर पनि धार्मिक र राजनैतिक रूपले बेलायतले आफैं उभिन खोज्यो। किनकि यो विभिन्न दृष्टिकोणको राष्ट्रिय जागरणको युग थियो। यसैबेला मानवतावादका केही सङ्केत देखा पर्न लागे। यसै बेलाको रोजेजको युद्धबाट टाइलरको विद्रोह, वाइक्लिफको विद्रोह प्रमुख घटना हुन्।

यस युगका महान् सर्जकहरूमध्ये विलियम ल्याङ्गल्यान्ड, जोन वाइकिलफ, ज्येफ्रि चौसर, टमस म्यालोरी, जोन अफ आर्क हुन्। शहरहरूमा गिल्ड (व्यापारिक सङ्गठन) बनाई तिनीहरूकै माध्यम मिरेकल मिष्ट्रि र मोरालिटि नामक धार्मिक र नैतिक भावका नाटकहरू प्रदर्शन गर्न लागियो। अङ्ग्रेजी र स्कटिस गाथागीत (ब्यालेड) को लोकप्रियता र सङ्ग्रहमा तीव्रता देखियो। सामन्तवादको प्राणको रूपमा वीरत्व, वीरगाथा र वीरकर्म बनेका थिए। लोक-नाटकले प्रवेश र लोकप्रियता पायो। अङ्ग्रेजी साहित्यमा हास्य र सुखान्त नाटकको बीजारोपण यसैबेला भयो। मोरालिटि (नीति-प्रधान) नाटकको उत्कृष्ट नमूना हो **एभ्रिम्यान**।

यस कालका साहित्यकारहरूमध्ये अंग्रेजी साहित्यका आदिकवि एवं मानव-स्वभावका अनन्य ज्ञाता ज्येफ्रि चौसर (१३४०-१४००) प्रमुख व्यक्ति हुन्। उनले बोलीचालीको अङ्ग्रेजीमा अनेक कृति रचे भने जोन वाइक्लिफले ल्याटिनबाट अङ्ग्रेजीमा अनेक कृति रचे र साथै ल्याटिनबाट अङ्ग्रेजीमा बाइबलको अनुवाद पनि गरे। अब सबैले बुझ्ने भाषामा धर्मग्रन्थ, भजन र उपदेश प्राप्य भए। यी धार्मिक सुधारका कार्यले अङ्ग्रेजी भाषामा निर्दिष्ट मानक कायम भयो। सामाजिक अन्याय र अत्याचारका विरोधी, श्रमको महत्ता र मानव-समानताको निर्बाध गीत गाउने अर्का व्यक्ति थिए- विलियम ल्याङ्गल्यान्ड। यी समाज सुधारकको कृति **पायज प्लोमन** प्रसिद्ध रहेको छ। अर्का विद्वान जोन म्यान्डभिलको विदेश भूमिको यात्रा-विवरण ट्राभेल त्यसवेला लोकप्रिय कृति ठहरियो। विद्वान, समालोचक, फ्रेन्च, अङ्ग्रेजी र ल्याटिन तीनै भाषामा लेख्न सक्ने कवि गावर र आर्थर लिजेन्डका रिकर्डर (लेखक) टमस म्यालोरी त्यतिकै सुप्रसिद्ध रहेका छन्। यसै कालमा प्रेम, वीरता र धर्म र धर्मविषयक सौन्दर्यप्रधान रोमान्स साहित्यको गद्य र पद्यमा प्रवेश भयो। लोकछन्दमा रचित **सर गवाई र ग्रीन नाइट** प्रशिद्ध रोमान्स हो।

अरूको भन्दा चौसरको महानताले सारा युग र साहित्यकारलाई उछिनेको छ। चौसर आउनुभन्दा छ-सात सय वर्षअघिदेखि अङ्ग्रेजी भाषामा लेखिँदै आए तापनि साँचो अर्थमा चौसरलाई अङ्ग्रेजी साहित्यका पिता भनिन्छ।

ज्येफ्रि चौसर विद्वान, यात्री, व्यापारी, दरबारिया, कुटनीतिज्ञ सामयिक जीवनको हरेक पक्षसँग जोडिएका र आफ्नो समयको जीवन्त चित्र उतार्नेमा अद्वितीय रहेका छन्। उनलाई अङ्ग्रेजी साहित्यका पिता मानिने तीनवटा कारण छन्। ती हुन्–

(१) उनले आफ्नो समयमा प्रतिष्ठित ठहरिने ल्याटिन र फ्रेन्च जस्ता भाषामा नलेखी अङ्ग्रेजीमा लेखे, (२) उनले समसामयिक जीवनका हरेक पक्ष समेट्ने अनेकौं चरित्र र विषयवस्तु प्रस्तुत गरे र, (३) अङ्ग्रेजी भाषालाई ठेट शब्दले भरेर नवीनता दिए। उनले ६० वटा पाण्डुलिपि सङ्ग्रह गरी बाकसमा लुकाएका थिए। त्यसवेला छापाखाना शुरू भएको थिएन। उनले प्रारम्भिक कालमा ल्याटिन र फ्रेन्चबाट अङ्ग्रेजीमा अनुवाद गरे तर त्यसपछि आफ्नो सर्वस्व अङ्ग्रेजी भाषाकै सेवामा समर्पित गरे। उनको महान्तम

योगदान हो, द क्यान्टर्बेरी टेल्ज । यसलाई अङ्ग्रेजी साहित्यको प्रथम काव्य-सङ्ग्रह भनिन्छ ।

आज विश्वव्यापी भएको अङ्ग्रेजी भाषाले चौसर कालमा देशभरिको सञ्चार-माध्यमको रूपमा स्थापित हुन पनि मुस्किल थियो। चौसर र वाइक्लिफ दुवैजनाले लन्डन र केन्द्रीय बेलायतमा बोलिने 'मिडल्यान्ड' नामक भाषिकामा लेखे । यस कालमा अनुप्राशयुक्त कविताको पुनरागमन भयो, अङ्ग्रेजी भाषाले राष्ट्रिय रूप धारण गर्दै लग्यो र एङ्ग्लो-स्याक्सन चेतना पुनः बलशाली भयो । उत्तर र दक्षिणमा मानिसले मुस्किलले त्यो बुझ्न सक्थे । १४८६ मा विलियम क्याक्स्टनको छापाखाना स्थापित भएपछि यो भाषा एकैचोटि सय वर्षअघि बढ्यो । चौसरको मृत्यु (ई. १४००) लाई यस युगको अन्त्य मानिन्छ ।

पुनर्जागरण काल (१५००-१६६०)- मध्ययुगीन अज्ञानताको अन्धकारबाट ज्ञानको प्रकाशपुञ्जतिर ढल्केकोले यस समयलाई पुनर्जागरण काल भनिन्छ। सम्पूर्ण मध्ययुगबाट आधुनिकतातिरको प्रवेशलाई जनाउन 'पुनर्जागरण' शब्दको प्रयोग गरिन्छ तर यो ज्यादै व्यापक परिधि भएकोले पुनर्जागरण भन्नाले 'प्राचीन ग्रीस र रोमको जस्तै खोजी र अन्वेषणद्वारा कलाको पुनरागमन' भन्ने बुझ्नुपर्दछ । प्राचीन पेट्रार्कको अनुशरण गरी मानिस अब धार्मिक अनुशासनबाट भन्दा मानववादी रचनाबाट आफ्नो मुक्ति पाउनेमा विश्वास गर्न लागे । विद्वान टेन्नले भनेझैं अनेकौं अध्ययन र अन्वेषणद्वारा मान्छेले आफ्नो र विश्वको नवरूपको आविष्कार गऱ्यो। आजसम्म अन्धकारमा डुबेको मानिसका आँखा अचानक खुले, उसले संसार देख्यो । मध्ययुगमा उसको संसार सीमित थियो, भूमध्य सागरबाहिर जान सकेको थिएन, उसको जीवन-पद्धति युगौंको धार्मिक र दैवी अनुशासनमा बाँधिएको थियो। उसको भौतिक एवं आध्यात्मिक जगत साँगुरो थियो ।

पुनर्जागरण कालले भास्को डी गामालाई संसारको खोजमा पठायो, कोलम्बसलाई विश्वभ्रमणमा पठायो, अरबहरूको विज्ञान भित्र्यायो, प्रकृतिका गर्भको ज्ञान-भण्डारतिर मान्छेका आँखा खोल्यो । त्यसले प्राचीन ग्रीसेली साहित्यको बाढी लगायो, प्रिन्टिङ प्रेसको स्थापनाले ज्ञानको फैलावट सयगुणा व्यापक र तीव्र गरायो- ज्ञानको खोजीमा नमेटिने तिर्खासँग यो युग अघि बढ्यो ।

यस युगबाट मानवतावाद प्रारम्भ भयो र प्राचीन कला र साहित्यको पुनर्जागरण भयो। चर्च अफ रोमको अधीन रहेका पुराना गुम्बा भत्काइए, चर्च अफ इङ्गल्यान्डको स्थापना भयो । सर फ्रयान्सिस ड्रेक जस्ता साहसी व्यक्ति संसारको भ्रमण गर्न निस्के । आयरिशको विद्रोह भयो , स्पेनिस बेडा आर्मेडाको पराजय भयो, इस्ट इन्डिया कम्पनीको स्थापना गर्न विधेयक प्रस्तुत भयो। अमेरिकामा अङ्ग्रेजी उपनिवेशवादीहरूले पाइला टेके ।

यस कालमा सर टामस मूर, टामस वाट, अर्ल अव सरे, एडमन्ड स्पेन्सर, सर वाल्टर रालेफ, सर फिलिप सिड्नी, फ्रयान्सिस बेकन, क्रिस्टोफर मार्लो, विलियम शेक्सपियर र बेन जोनसन जस्ता साहित्यकारहरू जन्मे । यस युगका साहित्यिक उपलब्धिहरूमध्ये नाटकमा मास्क (एक प्रकारको प्रहसन) को विकास भयो। कवितामा सनेट (चतुर्दशपदी कविता) को प्रथम प्रवेश भयो, सर्वप्रथम ग्लोब थिएटर जस्ता नाचघरहरू बने, म्याक्वेथ जस्ता कृति प्रदर्शित भए र किङ जेम्जले बाइबलको आधुनिक संस्करणमा प्रामाणिक अनुवाद गराए।

सोह्रौं शताब्दीमा बेलायतले मध्ययुगबाट आधुनिक युगमा प्रवेश गऱ्यो । संसदीय

प्रतिनिधित्वको लागि सबै प्रयत्नशील हुँदा धार्मिक अनुशासनको जगत टुट्तै गयो। नाटक मनोरञ्जनको नयाँ साधन बन्न लाग्यो र मानिस प्रकृतिको अध्ययनमा उत्साहित हुन लागे।

भौगोलिक खोजी र औपनिवेशिक विस्तार शुरू भयो । अमेरिकामा उपनिवेश प्रारम्भ भयो। यी वातावरणले मानिसका धारणा पनि विस्तृत भए। यस आशावादी युगमा विज्ञानमाथि प्रयोग शुरू भयो । यसै समयमा फ्र्यान्सिस बेकनलाई 'आधुनिक विज्ञानका पिता' भनिन्छ। ग्रीक र रोमन साहित्यको अनुवाद र अध्ययन बढ्यो। मानव-सत्ताको सबल पक्षमा मानिस आशावादी हुँदै गए र यही परिस्थितिलाई मानवतावादको प्रवेश भनिन्छ। विद्वान टमस मूरले लेखेको युटोपिया ले यही मानवतावादको चरम आकाङ्क्षा बोकेको, कल्पित भू-स्वर्गको वर्णन गर्दछ । सांसारिक शक्तिको चाहना, ज्ञानको खोजी र पूर्णताको अपेक्षा- यस कालका आदर्श यिनै थिए र यस कालको साहित्यले पनि तिनै कुरालाई प्रतिबिम्बित गर्दछ । साहित्य, सङ्गीत, कला, स्थापत्य र सामुद्रिक परिधिमा पनि यस कालले पुनर्जन्म प्राप्त गऱ्यो । यसरी १५०० मा प्रारम्भ भएको जागृतिको तिर्खा १६६० मा गएर अन्त्य भयो। १६६० मा कमन्वेल्थ शासनान्तरयुग समाप्त भएको थियो । यस १६० वर्षको अवधिलाई अरू ससाना युगमा निम्नानुसार विभाजन गर्ने चलन छ-

क. शुरूको ट्युडरयुग (१५००-१५५७)- यसभित्र ट्युडरवंशीय राजा महारानी भिक्टोरियाका बूढा बाबु हेनरी सप्तम (१४८५-१५०९) र बाबु हेनरी अष्टम (१५०९-१५४७) को शासनकाललाई लिइन्छ । यस युगका विशेषता मानवतावादको स्थापना, पुनर्जागरणको प्रारम्भ, चर्च अफ इङ्ग्ल्यान्डको स्थापना र पुराना गुम्बाहरूको अन्त्य हुन्। यस युगका कविहरूमा सर टमस मूर, सर टमस वाट, र अर्ल अफ सरे प्रमुख ठहरिन्छन्।

ख. एलिजावेथयुग (१५५७-१६०३)- अङ्ग्रेजी साहित्यको स्वर्णकालकी संरक्षिका महारानीको नामबाट यस युगलाई छुट्याइन्छ। यस युगको विस्तृत विवरण तल दिइन्छ-

ग. ज्याकोविअन युग (१६०३-१६२५)- महारानी एलिजावेथको देहावशासनसँगै ट्युडर राजवंशको अन्त्य भयो । अनि १६०३ मा स्टुआर्टवंशका प्रथम राजा जेम्स प्रथम गद्दीमा बसे । उनको राज्यकाल (१६२५) सम्म पर्ने साहित्यकारलाई ज्याकोविअन भनिन्छ। उनैको नाममा अमेरिकामा जेम्सटाउन (उपनिवेश) को स्थापन भयो र सर वाल्टर रालिफ, महान् शेक्सपियर, फ्र्यान्सिस बेकन, बेन जोन्सन, जोन डन जस्ता कवि पनि यसै युगका पुष्प हुन्। अनेक नाचघरको निर्माण, म्याक्वेथको प्रदर्शन र किङ्ग जेम्स बाइबलको प्रामाणिक अनुवाद पनि यसैबेला भयो।

घ. क्यारोलिनयुग (१६२५-१६४९)- १६२५ मा जेम्स प्रथमको मृत्युपश्चात् चार्ल्स प्रथम राजा भए । उनको शासनकाल (१६४९) सम्मको साहित्यलाई क्यारोलिनयुगभित्र लिने चलन छ। 'चाल्स'लाई ल्याटिनमा 'क्यारोलस' भनिने हुँदा त्यसैको विशेषण 'क्यारोलिन' भएको हो। अमेरिकाको क्यारोलिना उपनिवेश उनकै पालामा स्थापित भये ।

जर्ज विदर, रोबर्ट हेरिक, इज्याक वाल्टन, जोन सकलिङ्ग, रिचार्ड लभलेस जस्ता कविहरूको समूहलाई 'क्याभालिएर कवि' पनि भनिन्छ । यिनीहरूले गृहयुद्ध चलेको बेला राजा चाल्ज प्रथमको समर्थनमा कविता रचे। जोन मिल्टन र जोन बन्यान अर्को समूहका तर यही क्यारोलिन युगका प्रतिभा थिए ।

ङ. कमनवेल्थ शासनान्तर युग (१६४९-१६६०)- ओलिभर क्रमवेलले विद्रोह गरी राजतन्त्र समाप्त गरेर कमन्वेल्थ शासन-प्रणाली चलाएको बेलाको ११ वर्षको साहित्यलाई यस युगमा पारिन्छ । जोन मिल्टन, जोन बन्यान जस्ता लेखकले जोन डनकै पालादेखि शुरू भएको कठोर संयम र अनुशासनवादी साहित्यलाई अघि बढाएकोले यस समयको साहित्यलाई 'प्युरिटन' (विशुद्धतावादी) पनि भनिन्छ ।

यस प्रकारको विभाजन शासकहरूको परिवर्तन तिनीहरूले नेतृत्व दिएअनुसारको राजनैतिक र सामाजिक परिवर्तनअनुकूलको साहित्य अध्ययन गर्न सहायक हुने भए तापनि एउटै कविले तीन-चारवटा अन्तरालहरू भोग्ने भएकोले र तदनुसार उसको प्रकृति पनि बदलिने हुँदा पुनर्जागरण कालको समग्र मूल्याङ्कन निम्नानुसार गरिन्छ :-

एलिजावेथयुगलाई अलिक व्यापक रूपले लिंदा मात्र १५०० देखि लिइन्छ । वास्तवमा १५५७ देखि मात्र महारानी एलिजावेथ गद्दीमा बसेकी हुन् । १५००-१५५७ सम्म ट्युडर वंशका राजा, (एलिजावेथका बूढा बाबु) हेनरी सप्तम र एलिजावेथका बाबु हेनरी अष्टमले राज्य गरे। यस ५७ वर्षको अवधिलाई ट्युडर काल भनिन्छ ।

ट्युडरवंशकी अन्तिम र महान्तम शासक महारानी एलिजावेथ (१५५८-१६०३) को समयलाई अङ्ग्रेजी साहित्यको स्वर्णकाल भनिन्छ । तर यस समयलाई फराकिलो पारी ट्युडरवंशको सम्पूर्ण शासनकाल (१४८५-१६२५) लाई एलिजावेथयुगको साहित्यभित्र समावेश गर्ने चलन छ। १६२५ देखि बेलायती राजगद्दीमा स्टुआर्टवंशको प्रवेश भयो र त्यसपछि साहित्यमा अर्कै युगको प्रारम्भ भयो ।

पच्चीस वर्षे उमेरमा गद्दीमा बसेकी एलिजावेथले ४५ वर्ष राज्य गरिन् । उनी चतुर र कूटनीतिज्ञ हुनाले लोकप्रिय पनि थिइन् । ऐश-आरामप्रिय भएर पनि सरकारी बचत गराउन सिपालु, प्रशंसा खोज्ने तर त्यसबाट नहल्लिने, कलाकार र अन्वेषककी संरक्षिका, विद्वान् र कविकी प्रशंसक हुनाले स्पेन्सरले आफ्नो अपूरो महाकाव्य फेरि क्विनमा यिनै महारानीलाई प्रतीकात्मक रूपले 'ग्लोरियाना' नाम दिई बेलायतको वैभव, सुख र सुरक्षाको वर्णन गरेका थिए। यिनै रानीले विश्वभ्रमण गर्ने फ्रान्सिस ड्रेकको स्वागत गरिन् । साहित्यमा गद्य-कविता र नाटकको नयाँ प्रारम्भ भयो ।

यस कालको साहित्य आदर्शोन्मुख थियो । कवि स्पेन्सरको उद्देश्य थियो- सर्वगुण र उच्चताले युक्त एक भद्र वा कुलीन पुरुषको प्रस्तुति गर्नु । शेक्सपियर पनि सच्चा प्रेमको अमरत्व कायम गर्ने आदर्शले प्रेरित थिए। यसै गरी, सबै यस कालकाहरू एक-एक पूर्णता प्राप्त गर्ने आदर्शले प्रेरित थिए । उनीहरू मानवीय सौन्दर्यको उच्चताले अभिभूत थिए ।

अ. प्रमुख कविहरू- टमस वाट (१५०३-४२) र अर्ल अफ सरे (१५१७-४७) नामक दुईजना कविले इटालियन भाषामा प्रचलित सनेट (चतुर्दशपदी) कविताको प्रयोगलाई अङ्ग्रेजी साहित्यमा भित्र्याए । यस समयबाट अनेक रूपमा मिल्टन, शेक्सपियर आदिका हातमा परिमार्जित हुँदै आएको सनेटले समकालीन अङ्ग्रेजी साहित्यमा पनि कविताको विशिष्ट छन्दको रूपमा आदर पाएको छ । त्यसैगरी अङ्ग्रेजी भाषामा ब्ल्याङ्कभर्स(अतुकान्त) छन्दमा सर्वप्रथम कविता रच्ने व्यक्ति पनि सरे नै थिए। त्यसपछि शेक्सपियरका महान् नाटकहरू, पोप र ड्राइडेनका कृतिहरूदेखि लिएर वर्तमान काव्य-कवितामा पनि त्यस छन्दको व्यापक उपयोग भएको छ ।

त्यस बेलाका सभ्य र कुलीनहरू प्रेम र सौन्दर्यको विषयमा अनेक गीति-कविता र सनेटहरू लेखन रुचाउँथे । त्यसैले प्रारम्भकालमा शेक्सपियरले पनि अमर प्रेम-गीतले भरिएका सनेटहरू रचेथे ।

कवि एडमण्ड स्पेन्सर (१५५२-१५९९) लाई 'कविहरूका कवि' भनिन्छ । आदर्शवाद, सौन्दर्य, प्रेम र उत्कृष्ट गेय कविताको लागि उनलाई यसो भनिएको हो । अक्सफोर्डमा पढ्दा-पढ्दै उनले शेफर्डज् क्यालेन्डर नामक बाह्र-मासको वर्णन लेखे । दरबारिया कवि-मित्र वाल्टर रालेफ (१५४४-१६१८) सँग उनको परिचय हुन पुग्यो जसको प्रेरणाले स्पेन्सरले द फेरि क्वीन नामक काव्य रचे । महारानी एलिजावेथले प्रसन्न भएर स्पेन्सरलाई वृत्ति प्रदान गरिन् ।

उनको फेरि क्वीन अङ्ग्रेजी भाषाको सबभन्दा लामो कविता हो । उनले यसलाई १२ खण्डमा सक्ने योजना बनाएका थिए तर केवल ६ जना नाइटको वर्णनमा ६ खण्ड समाप्त गरी यसलाई अधूरै छाडे । उनले त्यस लेखनमा आफ्नै छन्दको प्रथम आविष्कार गरे जसलाई 'स्पेन्सरको छन्द' भनिन्छ जसको प्रभाव उनी पछिका कविहरूमा व्यापक हुन गयो ।

क्रिष्टोफर मार्लो (१५६४-१५९३) र सर वाल्टर रालिफ अङ्ग्रेजी साहित्यमा प्राय: सँगसँगै जोडिंएर आउने नामहरू हुन् । मार्लो शेक्सपियरभन्दा पहिलेका विलक्षण प्रतिभाका धनी, अल्पायु कवि र नाटककार थिए । वास्तवमा एलिजावेथकालीन नाटकको गौरव मार्लोको द ट्याम्बर्लेइन (१८८७) बाट शुरू हुन्छ । यो तैमुर्लङ्गको दु:खान्त काव्य-नाटक हो । फाउष्टस अर्को महान दु:खान्त कृति हो । त्यहाँ जादू, टुना र इन्द्रजालले भष्म भएको एक विद्वानको दु:खगाथा छ । उनको एडवार्ड द्वितीय जस्तो दु:खान्त नाटक लेखन शेक्सपियरबाहेक कसैले सक्ने थिएन । उनको अन्त्य रहस्यमय भएकोले कतिले आज पनि शेक्सपियरको नाममा लेख्ने व्यक्ति मार्लो नै थिए भन्दछन् । त्यसै गरी स्पेन्सर एवं मार्लो दुवैका मित्र सर वाल्टर रालिफ महान् अन्वेषक र लेखक थिए । अमेरिकाको 'भर्जिनिया' उनले पत्ता लगाएर, भर्जिन क्वीनको सम्झनामा त्यो उनैले राखेको नाम हो । दरबारसंग ठ्याक नमिल्दा उनी १३ वर्ष जेलमा सडेर मरे । त्यस बेलाका प्रेम-कविता विश्वमै अद्वितीय रहेका छन् । कविहरूमा भेडिगोठालाको कल्पना गरी सरल र प्राकृतिक प्रेम-व्यथा वर्षाउने चलन थियो ।

आ. अङ्ग्रेजी नाटकको विकाश- यसै कालमा प्रारम्भ भएको अङ्ग्रेजी नाटक ग्रीसेलीहरूको उचाइमा पुग्यो । अङ्ग्रेजी नाटकको प्रारम्भ धार्मिक गाथा र चर्चको उत्सवमा सीमित थियो । त्यसपछि मिराकल र मिष्ट्रि नामक नाटकबाट विकसित चमत्कारिक र धार्मिक आधारका नाटक देखाइए । तेस्रो चरणमा विशुद्ध नैतिक शिक्षा दिने (मोरालिटी) नाटक देखाइए । त्यसपछि इनटर्ल्युड नामक छोटा प्रहसनहरूको आविष्कार भयो । त्यसपछि मात्र कलात्मक महत्त्व राख्ने यथार्थ अङ्ग्रेजी नाटकको प्रारम्भ भयो । शेक्सपियर नजन्मी प्रारम्भ भएको त्यस परम्परामा हास्य-नाटक हुन्ये भने १५६२ मा मञ्चित टमस स्याकभिल र नोर्टनको गर्बड्यूकलाई प्रथम अङ्ग्रेजी दु:खान्त नाटक मानिन्छ । प्रारम्भका ती दु:खान्त नाटक सिनेकाद्वारा ल्याटिनमा लिखित रोमाञ्चक त्रासदीहरूका अङ्ग्रेजी अनुवादबाट प्रभावित थिए तर क्रमश: त्यसबाट अप्रभावित आफ्नै अङ्ग्रेजी भावका मौलिक नाटक रचिए । लण्डनमा नाचघर बनिन लागे, नियमित नाटक प्रदर्शन हुन लागे । शेक्सपियरभन्दा पहिले किड्,

न्यास, लिलि, ग्रीन र मार्लो जस्ता नाटककारहरूले अङ्ग्रेजी नाटकमा अलिअलि परिष्कार गर्दै लगे र ती साराको पूर्णता शेक्सपियरमा देखियो ।

कुनै विशेषण बेगर विलियम शेक्सपियर (१५६४-१६१६) को परिचय प्रस्तुत गर्नु असम्भव ठानिन्छ । यद्यपि उनको शिक्षा र जीवनको तथ्यातथ्यबारे उनी जत्रै भ्रम पनि हुर्किरहेको छ । उनलाई संसारकै महानतम लेखक भनिन्छ। एलिजावेथ युगका ती रत्नको प्रभाव र उचाइका कारण त्यो सम्पूर्ण युग नै 'शेक्सपियरको युग' नामले समेत चिनिन्छ । उनी अङ्ग्रेजी साहित्यका अनन्य गौरव र विश्व-साहित्यका दुर्लभ प्रतिष्ठा हुन् । उनी स्ट्राटफोर्ड-अपन-एभन नामक ससानो शहरमा कुलीन आमा र सामान्य बाबुबाट जन्मेका थिए । उनको बाल्यकाल नजीकको ग्रामर स्कूलमा बित्यो। २० वर्षको उमेरमा ६ वर्षले जेठी एनीसँग विहे गरी भाग्य खोज्न उनी लण्डन शहर पसे । शुरूमा साधारण काम गर्दागर्दै पछि नाटकतिर लागी २० वर्ष जति सक्रिय रहेर नाटककार, अभिनेता र लेखक भई बिताए। पछि सम्पन्न अवस्थामा आफ्नै गाउँ फिरे ।

धेरै जानकारी थाहा नभएको सामान्य व्यक्तिबाट टेकिएको उचाइ विचार गर्दा उनी मिथक झैं लाग्छन् । उनले १५४ वटा सनेट कविता र हास्य, इतिहास, रोमान्टिक, वियोगान्तक गरी ३७ वटा नाटक छाडेर गए । शब्दमाथिको असामान्य पकड भएको र मानव-स्वभावलाई त्यति गम्भीरतापूर्वक पढ्ने उनी समान अर्को अङ्ग्रेजी नाटककारै छैन। उनका प्रारम्भकालका नाटकमा स्वप्निल युवाका रसिक भावहरू छन्। **एक मध्यवर्षाका रातको सपना** यसको प्रमाण हो । दोस्रो कालमा ऐतिहासिक र रोमान्टिक सुखान्त नाटकहरू रचे । जस्तै :- **अ्याज यु लाइकिट्**। तेस्रो कालमा निराशा र पीडा, दर्द र दुःखान्तले भरिएका **जुलियस सिजर, ह्यामलेट, म्याक्वेथ, किङ्ग लियर** जस्ता अमर कृति रचे र अन्त्यमा **टेम्पेष्ट** जस्ता क्षमा, दया झैं मानवीय तत्त्व भरिएका नाटक रचे । तर उनले आफ्नो जीवनकालमा सबै कृति छापिएको देख्न पाएनन् ।

एलिजावेथ युगमा रचिएका अनेकौं सनेटहरूमध्ये रूपको पूर्णतामा, भावनाको उच्चता, विचारको गहिराइ र उत्कृष्ठतामा शेक्सपियरकासँग तुलनीय अरू कसैको छैन । सम्पूर्ण अङ्ग्रेजी साहित्यकै सनेटहरू उनकासँग तुलना गर्न योग्य छैनन् । ती १५४ सनेटहरू कविका निजी भावनाका अनुभूतिहरू पोखेका हुन् कि काल्पनिक अवस्थाका भन्न सकिन्न । शुरूका कविता एउटा युवा मित्र (केटो) लाई सम्बोधन गरिएका र पछिल्लाहरू एक रहस्यमय नारीलाई सम्बोधन गरिएका छन्। ती व्यक्ति को हुन्- अझै अनुमानकै विषय रहेको छ ।

बेन जोनसन (१५७३-१६३७) शेक्सपियर पछिका महत्त्वपूर्ण नाटककार हुन् । झगडालु र सन्कालु हुनाले उनको जीवन पनि सदा अस्तव्यस्त रह्यो । कहिले युद्ध-मैदानमा, कहिले नाचघरमा, कहिले झ्यालखानामा बिताए पनि राजकवि सम्म हुने सौभाग्य पाएका बेन आफ्ना कृति छपाउने प्रथम नाटककार थिए। विद्वान् बेन आफ्ना नाटकमा सामाजिक विकृति ,अन्धविश्वास र नीचताको तीव्र आलोचना गर्दछन् । उनको **भोल्पोन** नामक नाटकमा एउटा कन्जूस, धनी साथीबाट उपहार तान्नका लागि मर्न आँटेको बहाना गर्ने व्यक्तिको कथा छ । उनको **एभ्रिम्यान इन् हिज ह्यूमर** सफल हास्य-नाटक हो भने **द अ्यालेकेभिष्ट**मा पारसमणिको सहायताले हरेक पदार्थलाई सुन बनाउन खोज्ने ठगहरू

र ठगिनेहरूको कथा छ। सौन्दर्य र उच्चताको गरिमागानमा लेखिएका उनका कविता पनि छन्।'मेरो प्रिय मालिक विलियम शेक्सपियरको सम्झनामा' शीर्षक उनको कवितामा शेक्सपियरलाई "एउटा युगको होइन, सर्वकालीन पुरुष" साबित गरेका छन्।

यस कालका बहुप्रतिभाशाली विद्वान् फ्र्यान्सिस वेकन (१५६१-१६२६) लाई सबभन्दा चलाख, उज्ज्वल र नीच व्यक्ति भनिन्छ। उनी दरबारमा नाम चलेका, जेल बसेका, प्रथम वैज्ञानिक, प्रथम अङ्ग्रेजी निबन्धकार, दार्शनिक, चिन्तक र सर्वज्ञ थिए। ल्याटिन वढी र अङ्ग्रेजीमा कम लेख्ने बेकनका निबन्ध विश्वप्रसिद्ध छन्। "कुनै किताब चाख्नको निमित्त, कुनै निल्नको निम्ति र कुनै पचाउनको निम्ति योग्य हुन्छन्" भन्ने उक्ति उनकै निबन्धको हो। उनले गद्यलाई आधुनिकतातिर मोडे।

राजा जेम्ज प्रथमले ५४ जना विद्वान् र धर्माधिकारीहरू नियुक्त गरी सात वर्ष लगाएर बाइबलको अङ्ग्रेजीमा अनुवाद गराए। यसलाई सर्वाधिक प्रामाणिक र सुन्दर, काव्यात्मक भाषामा ढाल्नाले अङ्ग्रेजी भाषाको विकासमा ठूलो प्रभाव पऱ्यो भने अर्कातिर ल्याटिन नबुझ्नेले पनि बाइबल पढ्न सक्ने भयो। त्यो संस्करणलाई 'द किङ्ग जेम्ज बाइबल' भनिन्छ।

सारांशमा प्रेम र सौन्दर्यको पुजारी सनेट कविहरूको विकाश हुनु, बहुचित्र बोकेको, बीर गाथा र प्रतीककथाले भरिएका सुन्दर स्वप्नहरूको बिम्ब चित्र फेरि क्वीनको स्पेन्सरबाट रचना हुनु र कविता, गीत, नृत्य भव्य वातावरणमा प्रदर्शित मास्क नामक लीला-रूपक प्रहसनको प्रचलन हुनु यस युगका साहित्यिक विशेषता हुन्। त्यसैगरी नाटकलाई सबैबाट प्रोत्साहन प्राप्त हुँदा नीति-कथा र धार्मिक प्रदर्शनबाट अनि हास्य-अभिनयबाट शुरू भएको अङ्ग्रेजी नाटक व्यापक जनताको मनोरञ्जनको साधन बन्न पुग्दा शहरमा भव्य नाचघरहरू बने। परिणामस्वरूप मार्लो र शेक्सपियर जस्ता महान् नाटककार जन्मी अभूतपूर्व सफलता प्राप्त गरे। यिनीहरू यस कालका श्रीपेच हुन्।

पुनर्जागरण कालको (क्यारोलिन युग सकिनासाथ) उत्तरार्धमा देशमा धार्मिक र राजनैतिक कट्टरताहरू देखा परे। क्रमवेलको कमन्वेल्थ शासनान्तर अवधिभित्रै पर्ने कठोर आत्मानुशासन एवं अति नैतिकवादको अभ्यास गर्ने प्रोटेष्टेन्ट धर्मसम्प्रदायका अनुयायीहरूले चलाएको धार्मिक कट्टरतालाई 'प्युरिटनिटज्म' भनिन्छ। यस (प्युरिटन काल १६२०-१६६०) युगलाई यूरोपमा भएको दोस्रो पुनर्जागरण कालको उदय पनि भनिन्छ। राजनैतिक सुधार र नैतिक चेतनाको यस राँकोले मानिसलाई इमान्दार एवं स्वतन्त्र बनाउने प्रयत्न गऱ्यो। प्युरिटनहरूको सामर्थ्य र शक्तिको दूरगामी ऐतिहासिक एवं राजनैतिक परिणाम देखिन्छ। यसको शक्तिले राज्यसत्ता पल्टाई राजाको हत्या गरायो, जोन बन्यानको पिल्ग्रिम्ज प्रगेस (तीर्थयात्रीको प्रगति) जस्तो किताब लेखियो, जोन मिल्टन जस्ता महान् काव्यकारले राजनैतिक स्वतन्त्रताको शङ्खनाद गर्दै एरीओ प्याजिटिका लेखे, पतित देवदूतलाई स्थापित व्यवस्था विरूद्ध बोल्न लगाए प्याराडाइज लष्टमा र १६८८ को गौरवमय क्रान्ति गराए। यी सारा कुराको प्रष्ट छाप तत्कालीन साहित्यमा पाइन्छ।

सत्रौं शताब्दी अशान्ति र विद्रोहमा बित्यो। यस शताब्दीमा आठवटा शासक फेरिए र चारपटक क्रान्तिको सामना गर्नुपऱ्यो। मानिसको मनमा पनि विभाजनकारी विचारहरू उत्पन्न भएकोले राजनीति, धर्म र

साहित्यमा पनि खुल्ला द्वन्द्व चलिरह्यो । सदैव अस्थिरता र सङ्कटको भावले मानिस ग्रस्त रहे । त्यसका साथै कला, साहित्य र विज्ञानमा अभूतपूर्व उन्नतिहरू पनि भए । राजाको निरङ्कुशता र जनताको राजनैतिक/धार्मिक स्वतन्त्रताको तीव्र चाहनाको बीच टक्कर उठेकोले राजा समर्थक कविहरू 'क्याभालिएर समूह' ले चिनिए जब कि स्वतन्त्रताका पक्षधर क्रमवेल पक्षीयहरू 'प्युरिटन' भए । दुईतिरको घमासान युद्ध हुँदा १६४९ मा राजाको शिरोच्छेदन गरियो । १० वर्षसम्म ओलिभर क्रमबेलले कमन्वेल्थको स्थापना गरी देश हाँके । क्रमबेलको शासनभरि प्युरिटनहरूको जगजगी थियो । १६६० मा राजतन्त्र पुनः स्थापित गरियो र बेलायतमा अर्कै भावना व्याप्त भयो । १६८८ मा धार्मिक कारणले सत्ताधिकारीमा सङ्कट उत्पन्न भयो । तत्कालीन राजा भागे, नयाँ राजा बनाइयो । यसलाई रक्तपातविहीन गौरवमय क्रान्ति भनिन्छ । त्यसैवेलादेखि संसदले वैधानिक राजतन्त्रको व्यवस्था गर्‍यो । त्यसवेलाको तीव्र परिवर्तन र सामान्य जनतामा परेको त्यसको असरको चित्र गद्य-लेखक स्यामुएल पिपिज (१६३३-१७०३) को डायरीमा फेला पर्दछ । उनको डायरीमा बेलायतको राजनैतिक परिवर्तन, १६५५ मा लण्डनमा प्लेगले एक चौथाइ मान्छे मरेको कुरा, १६६६ मा १३,००० नागरिक र सेन्ट पौल्ज कथिड्रल जस्ता ऐतिहासिक स्मारकहरू डढाउने भीषण आगलागीको समेत जीवन्त वर्णन गरेका छन् ।

यही शताब्दीमा रोयल सोसाइटीको स्थापना भयो जसले ज्ञान र विज्ञानको प्रगतिलाई आधुनिक वेगमा लग्यो । सर आइज्याक न्यूटनले गुरूत्वाकर्षणको नियम पत्ता लगाए, जोन लकले **एसे अन द ह्यूमन अन्डरस्ट्याण्डिङ्ग** लेखे, बेकनको विद्वता व्यापक भयो, क्रिस्टोफर रेनले सेन्ट पौल्ज कटिड्रलको पुनःनिर्माण गराए ।

क्रमवेल शक्तिमा आएपछि (सस्तो आनन्द रोक्न) बेलायतका नाचघर बन्द गरिए, यसको परिणाम नाटककारहरू निरुत्साहित हुन गए । धेरै समयपछि ती खुले तर जनधारणा बदलिसकेको थियो ।

प्युरिटन कविहरूकै अगुवामध्ये जोन डन (१५७१-१६३१) एक थिए । उनले प्रेम, धर्म र दर्शन विषयक सुन्दर कविता रचे । मानिसको बौद्धिक र आध्यात्मिक पक्षको खोजीमा समर्पित कवि डन अतिशयोक्ति अलङ्कारले युक्त अनौठा उपायहरू जोडेर रचिएका कविताका कारण विशिष्ट गनिन्छन् । उनको आविष्कारलाई **मेटाफिजिकल पोएट्री** भनिन्छ । उनी त्यसका अगुवा भए तापनि आरोपित क्लिष्टताको कारण आफ्नो कालमा त्यति लोकप्रिय थिएनन् । बीसौं शताब्दीका टी.एस. ओलिएट जस्ता कविले उनको रचनामा बिलक्षणता पत्ता लगाएपछि आज उनी बहुप्रशंसित बनेका छन् ।

प्युरिटनहरूमध्ये सुप्रसिद्ध जोन मिल्टन (१६०८-१६८४) अङ्ग्रेजी साहित्यका महान काव्यकार हुन् । पुनर्जागरण संस्कार सम्पन्न एक धनी व्यापारीको घरमा जन्मेका मिल्टनले आफ्ना पिताबाट सङ्गीतको गुण सिके । क्याम्ब्रिज विश्वविद्यालयमा पढ्दै देखिका प्रतिभाशाली मिल्टनले एंगिलकान चर्चको मार्ग परित्याग गरे । डिग्री पूरा गरी **लिसिडास, कोमस्** जस्ता सुन्दर कविता लेख्न थाले । गृहयुद्ध चलेको बेला उनी सरकारविरोधी क्रमवेलपट्टि लागेर एकदम शक्तिशाली प्रचारमा उत्रे । उनी बेजोड स्वतन्त्रताप्रेमीको रूपमा चिनिए । उनी व्यक्तिगत मानव र प्रकाशन स्वतन्त्रताका कट्टर समर्थक भएकैले **एरिओपेजिटिका** जस्तो ग्रन्थ लेखे जो अद्यावधि प्रशंसित रहेको छ ।

वर्षौंदेखि एउटा महान् कर्म गर्ने प्रतिज्ञाले बाँधिएका मिल्टनले चालीस वर्षैमा अन्धो भएपछि गुमेको स्वर्ग (प्याराडाइज लष्ट) नामक महाकाव्य रचे। सात वर्षमा पूरा भएको यो महाकाव्यमा १२ खण्ड छन् र यो अङ्ग्रेजी साहित्यमै सबभन्दा ठूलो कृति (महाकाव्य) हो। यस ग्रन्थमा आदिमानवले जगति लालचामा परी ईश्वरको आज्ञा उल्लङ्घन गरेको र परिणामस्वरूप स्वर्गबाट उसको पतन भएको बाइबलमा आधारित कथा छ। स्वर्ग, नर्क र धर्तीमा घटना घट्छ। ईश्वरको विधान उपर आक्रमण गर्नाले मानिसको कस्तो दुर्गति हुन्छ भन्ने सारांश खृष्टेली सृष्टिको कथाबाट लिइएको हो। मानवतावादी मिल्टन कर्तव्यका पुजारी थिए। त्यसैले गर्दा ईश्वरको उत्कृष्ट सृष्टि मानवले यस जगत्मा कुनै न कुनै प्रकारले ईश्वरप्रति आफ्नो कर्तव्य पूरा गर्नुपर्दछ भन्ने विश्वासमा यो काव्य रचेका थिए। त्यसैले गर्दा उनी आफ्नो युगका प्रतिनिधि स्रष्टा ठहरिए। उनी उच्च शैली, उपयुक्त शब्द-चयन र शास्त्रीय परिष्कारको लागि अद्वितीय ठहरिन्छन्। जीवनको अन्त्यकाल राजनैतिक विसङ्गति र अस्थिरताले, आफ्नै अन्धोपन र गरिबीले कष्टप्रद रहेको चित्र उनको महान् नाट्य-कविता स्याम्सन् एगनिष्टिजमा प्रस्तुत छ।

सत्रौं शताब्दीमा अङ्ग्रेजी गद्यको जग पनि बलियो हुन गयो। अङ्ग्रेजी आख्यानको प्रारम्भकर्ता मानिने जोन बन्यान (१६२८-१६८८) ले तीर्थयात्रीको प्रगति (पिल्ग्रिम्ज प्रगेस) नामक प्रतीकात्मक कथा लेखे। प्युरिटान जोसका बौद्धिक प्रतिनिधि मिल्टन भएझैं जनपक्षीय लोकप्रियताका धुरी बन्यान थिए। गरीब र दुःखी परिवारका बन्यानको उक्त कृति बाइबलपछि सर्वाधिक लोकप्रियमा पर्दथ्यो साथै जीवनी लेख्नेमध्ये उनी प्रथम साहित्यकार हुन्। धार्मिक उत्साहले ओतप्रोत मानिसको अपार भीडलाई उनको मोहक धार्मिक उपदेशले जुरुक-जुरुक उचाल्थ्यो। परिणामस्वरूप त्यस वेलाका राजावादीहरू पनि उनीदेखि त्रस्त थिए। यसैकारण उनले १४ वर्ष जेलमा बिताउनु पर्‍यो। तीर्थयात्रीको प्रगति त्यसैवेला लेखिएको थियो।

नव क्लासिकल काल (१६६०-१७९८)- प्राचीन ग्रीसका र खासगरी रोमका एरिस्टोटल, होमर, भर्जिल र दाँते जस्ता कवि-लेखकका कृति वा त्यस समयको साहित्य, कला आदिलाई क्लासिकल भनिन्छ। तिनै कृतिको पुन: अध्ययन, विश्लेषण, अनुवाद र त्यही सिद्धान्तको आधारमा गरिने पुनर्रचनालाई नव-क्लासिकल धाराभित्र विश्लेषण गरिन्छ। अङ्ग्रेजी साहित्यमा कवि जोन ड्राइडेनको उर्वर काल (१६६०) देखि समालोचक डा. जोनसनको मृत्यु (१७८४) अथवा वर्डस्वर्थ र कलरिजको गीति-कवितासङ्ग्रह लिरिकल ब्यालड्जको प्रकाश अवधि (१७९८) सम्मलाई नव क्लासिकल काल भनिन्छ।

यस कालका महान स्रष्टामध्ये जोन ड्राइडन, जोनाथन स्विफ्ट, जोसेफ एडिसन, रिचार्ड स्टील, अलेक्जान्डर पोप, लर्ड चेष्टरफिल्ड, हेनरी फिल्डिङ्ग, स्यामुएर जोन्सन, ओलिभर गोल्डस्मिथ आदि हुन्। यिनीहरू क्लासिकल लेखकका अनुयायी वा परम्परावादी थिए। क्लासिकल कवि, लेखकका सिद्धान्तलाई युगान्तकारी ठान्दै त्यस कलालाई अध्ययनले पूर्णता दिन सकिने विश्वास गरी तिनीहरूको अनुकरण गर्नुमा वैशिष्ट्य रहन्थ्यो। तर्क र बौद्धिकतालाई अत्यधिक प्रश्रय दिइने हुँदा यस काललाई तर्कको युग (एज अफ रिजन) पनि भनिन्छ। शुद्धता अपरिहार्य गुण थियो। साधना, शिल्प र परिष्कार प्रमुख लक्ष्य थिए,

कल्पना र स्वस्फूर्तता छोपिएका थिए । गद्य, नाटक र छन्दोबद्ध कवितामा धेरै उन्नति भए । पोपले मानवको अध्ययनमै मानवता पाइने घोषणा गरेकोमा; उनले 'अनुशासन दैवको पहिलो कानून हो' भनेकोमा यस कालका विशेषता प्रतिबिम्बित भएका छन् । व्यंग्यलाई साध्य र हिरोइक कपलेट (अतुकान्त छन्द) प्रमुख माध्यम बन्यो । राजनैतिक परिवर्तन, सैद्धान्तिक प्रबलता र साहित्यिक व्यक्तित्वका आधारमा यस काललाई निम्न युगमा विभाजित गरिएको छ-

क. पुनःस्थापना युग (१६६०-१७००)- १६४९ मा बेलायती राजा चाल्ज प्रथमको हत्या भयो । त्यसको १२ वर्ष पश्चात् १६६० मा चाल्ज द्वितीयलाई राज्यारोहण गराई बेलायतमा राजतन्त्र पुनःस्थापित गरिएदेखि यस शताब्दीको अन्त्यसम्मको अवधिलाई पुनःस्थापनाकाल भनिन्छ । जोन ड्राइडन, विलियम कङ्ग्रिब्, व्राइचर्लि, स्यामुएल पिपिज्, स्यामुएल बटलर, विलियम टेम्पल यस कालका नामी साहित्यकार हुन् । तिनीहरूमध्ये ड्राइडेन यस कालका अग्रणी थिए । यस कालमा नाचघर फेरि खुले र विभिन्न प्रकारका सुखान्त नाटकहरूको विकास भयो । गद्य-नाटकको प्रवेश भयो । समाजको विकृति त्यहाँ आलोचित हुन्थ्यो । प्युरिटन कालको कठोर अनुशासन र संयमवादबाट समाज मुक्त हुन चाहन्थ्यो- भयो पनि यस कालमा । राजासँगै फ्रान्सका नयाँ फेसनहरू बेलायतमा पसे; समाज मुक्त भयो । अङ्ग्रेजी साहित्यमा ल्याटिनको प्रभाव फिक्का हुँदै गयो, फ्रेन्च साहित्यको छाप दिनानुदिन बढ्दै गयो । पास्कलदेखि मोलियरसम्मका, लुई चौधौंका पालामा नाम चलेका फ्रेन्च साहित्यका रत्नहरूको छाप अङ्ग्रेजीमा टड्कारो हुन गयो । यसै समयदेखि आउँदो १०० वर्षसम्म प्रभाव पार्ने यथार्थवादको अङ्ग्रेजी साहित्यमा प्रवेश भयो । यस सँगसँगै गद्य-शैली सरल हुँदै गयो र हिरोइक कपलेट नामक अतुकान्त छन्दमा लेख्न थालियो । यस युगको महत्त्वपूर्ण उपलब्धि हो पुनर्स्थापनाकालीन सुखान्त नाटक । यसलाई कृत्रिम सुखान्त पनि भनिन्छ जसमा समाजका भद्र र कुलीनको चाल, चलन, स्वाँग, ढर्रा, शहरी जीवन र त्यसका विकृति चित्रित हुन्थे । रिस्टरेशन कमेडीमा महत्त्वपूर्ण योगदान दिने पञ्चमूर्तिमध्ये वाइचर्लि, इथरेज, कङ्ग्रिव भ्यान्ब्रफ र फार्कर थिए । कङ्ग्रिवको नाटक द वे अव द वर्ल्ड आज पनि त्यतिकै लोकप्रिय छ ।

यस शताब्दीको उत्तरार्धकालमा अत्यन्तै सक्रिय भएर उठ्ने जोन ड्राइडन (१६३१-१७००) को योगदान अविष्मरणीय रहेको छ । उनी बहुमुखी प्रतिभाका धनी भएकोले उनले कविता, काव्य, नाटक र समालोचनामा बराबरी योगदान दिए । त्यसैले राजकविसमेत बनेका यी साहित्यिक अगुवाकै नाममा यस युगलाई 'ड्राइडनको युग' पनि भनिन्छ । उनको **सारा प्रेमकै खातिर** (अल फर् लभ्) नामक कृति एन्टोनी र किल्ओप्याट्राको विषयमा लेखिएको काव्य-नाटक हो । त्यसबेला प्युरिटन र राजावादीको चर्काचर्की एवं धार्मिक होडबाजीले उनलाई व्यङ्ग्य-लेखन र समालोचनातर्फ प्रेरित गऱ्यो । तर उनका राजनैतिक र धार्मिक विश्वासहरू समयानुकूल हुन्थे । उनी दरबारको नजीकबाटै चल्दथे, त्यसै अनुरूप बदलिन्थे ।

ख. अगस्टन युग (१७००-१७५०)- ई.पू. २७ देखि ई.सं. १४ सम्म प्राचीन ग्रीसमा सम्राट अगस्टस्ले राज्य गरे । उनको समयमा भर्जिल, होरेस, ओभिड, टिबलस जस्ता सुप्रसिद्ध लेखकहरूले ठूलो योगदान दिए । त्यसलाई अगस्टन युग भनिन्थ्यो । त्यही युगको चरित्र

बोकेर, तिनै प्राचीन लेखकहरूबाट प्रभावित भएर अठारौं शताब्दीको अङ्ग्रेजी साहित्यमा केही लेखकहरू जन्मिए। यसभित्र जो ड्राइडन, अलेक्ज्याण्डर पोप, जोजेफ एडिशन, जोनाथन स्विफ्ट, ओलिभर गोल्डस्मिथ, रिचार्ड स्टील र स्यामुएल जोन्सन पर्दछन्। यसरी १७०० देखि १७५० सम्मलाई अङ्ग्रेजी साहित्यको 'अगस्टन युग' भनिन्छ। यसले नव-क्लासिकल पुनर्जागृति, रचनामा शास्त्रीय परिष्कार, सन्तुलन, विवेक, बौद्धिकता, कलात्मक परिश्रम र नगरमुखी जीवनको सामीप्यलाई बुझाउँछ।

राजनैतिक हिसाबले देशमा बढी स्वतन्त्रता खोज्ने व्हिग र कट्टरपन्थी राजावादी टोरीको बीचमा मतमतान्तर बढ्नाले राष्ट्र नै विभाजित भएको थियो। साहित्यमा पनि त्यसको प्रत्यक्ष प्रभाव परेको थियो तर पनि सामाजिक विकाश तीव्र भएकोले साहित्यमा त्यसैको छाप अझ टड्कारो देखिन्छ।

त्यसबेलादेखि शहरमुखी सभ्यता बढ्न लाग्यो। जताततै क्लब र कफी घरहरू खुले। मानिसहरू शिष्टता र सभ्य चलनतिर आकृष्ट भए। सहनशीलता र शिष्टाचार बढ्यो।त्यस बेलाको कवितामा यी तत्त्वहरू उत्रिएका छन्। अर्कातिर राष्ट्रको नैतिक दृष्य धमिलो हुँदै गयो। रात परेपछि गुण्डा र हुल्याहाले सडक भरेका हुन्ये, घूसखोरी र भ्रष्टाचारीले जगत व्याप्त थियो, मादक पदार्थ सेवन आदतै भएथ्यो। लण्डनको यस्तो पतनोन्मुख जीवन जोनाथन स्विफटको **गुलिभरको यात्रामा** चित्रित छ।

यस कालको प्रारम्भको कविता अलेक्ज्याण्डर पोपको झैं माझिएको, कल्पना र परिष्कारले टल्किएको र औपचारिक थियो। यसबेला हिरोइक छन्दको अत्यधिक प्रयोग भयो। गद्य, पद्य दुवै विधामा व्यङ्ग्यको अत्यधिक प्रयोग भयो तर व्यङ्ग्यले उच्च कोटिको साहित्यको उत्पादन गरेन, क्रमश: उत्तरार्धकालमा आएर व्यङ्ग्य मलिन हुँदै गयो र त्यसको स्थान रोमान्टिक कविताको पुनरागमनले ढाक्यो। यस कालको पूर्वाद्धमा गद्य विकशित भयो किनकि त्यहाँ समयको सामाजिक परिवेशले नै गद्यमा अभिव्यक्ति खोजिरहेथ्यो। **क्रोनिकल, पोस्ट, टाइम्ज** जस्ता अखबार र **ट्याटलर स्पेक्ट्याटर** जस्ता साहित्यिक पत्रिकाको त्यसैबेलादेखि प्रकाशन आरम्भ भयो। गद्य-साहित्यको विकाशमा यस्ता प्रकाशनको महत्त्वपूर्ण हात थियो।

यस कालमा अङ्ग्रेजी साहित्यमा निम्न उपन्यासहरू जन्मिए- डेनिअल डिफोको **रबिन्सन् क्रुसो**,रिजार्डशनको पामेला, हेनरी फिल्डिङ्गको **टम जोन्ज**, स्टर्नको **ट्रिस्ट्रयाम स्याण्डि** र ओलिभर गोल्डस्मिथको द भिकार अफ द वेइकफिल्ड आदि। प्रथम अङ्ग्रेजी उपन्यास (पामेला) मा एउटी सच्चरित्रयुक्त, मध्यमवर्गीय नोकर्नीलाई प्रमुख नायिका बनाइएको छ। डेनिअल डिफोले साहसिक कथा लेखे, बदमास र घटिया आइमाईको चरित्रको कथा लेखे। हेनरी फिल्डिङ्गले गाउँका साहूको बारेमा, घुमन्ते पादरीको बारेमा लेखे। अबको साहित्य (खास गरी उपन्यास) निम्न मध्यमवर्गीय चित्रणमा सफल हुँदै गयो, अब केवल माथ्लो, कुलीन, सम्भ्रान्त र शिष्ट समाजको चित्रण हुन छाड्यो। अब बढी समानता र मानवताको भाव प्रदर्शित हुन थाल्यो।

ग. जोन्सनको युग (१७५०-१९९८)- डा. स्यामुएल जोनसन (१९०९-१९८४) अठारौं शताब्दीको उत्तरार्द्धका सर्वाधिक प्रभावशाली व्यक्ति थिए। आफ्नो युगका अद्वितीय प्रतिभा जोनसनलाई 'साहित्यिक सिंह' भनिन्छ। उनको युगान्तकारी कृति '**डिक्शनरी**', अनेकौं निबन्ध, कविता, ग्याम्बलर जस्तो पत्रिका र

अङ्ग्रेजी कविहरूको जीवनी जस्ता समालोचनात्मक कृतिको कारण पचास वर्षको अवधिलाई जोन्सनको युग भनिन्छ । उनको डिक्शनरीले एक शताब्दी यतासम्म प्रामाणिक र निर्विकल्प ग्रन्थको काम गऱ्यो ।

आक्रामक शैली, जोश र नेतृत्वका धनी जोन्सनले अङ्ग्रेजी भाषालाई एक मानक प्रदान गरे । उनको नेतृत्व, प्रभाव र योगदानको परिणामस्वरूप अङ्ग्रेजी साहित्य र भाषाले परिष्कृत रूप लियो । तर जोनसन युगका उनी एक्ला प्रतिभा होइनन् । अन्य समकालीनहरू मध्ये जेम्ज बस्वेल थिए जसले जोन्सनको प्रामाणिक जीवनी लेखे । उत्तरार्द्धकालमा एडमण्ड बर्क जस्ता निबन्धकार, एडवार्ड गिवन जस्ता इतिहासकार, टमस ग्रेइ, ओलिभर गोल्डस्मिथ, रबर्ट बन्ज, विलियम ब्लेक र विलियम काउपर जस्ता कविहरूले जोन्सन युगलाई उज्ज्वल बनाए ।

यस शताब्दीको उत्तरार्द्धका कविहरूमा रोमान्टिक युगको पूर्वाभास पाइन थालेकोले अबका कवितामा कोमलता र भावनामा नयाँ उन्मेषहरू सुनिन थाले । पुरानो, हँसाउने वाकचातुर्यको सट्टा कोमल भावुकताले स्थान लिन थाल्यो । गरीब, दुःखी र सामान्य जनताप्रति हार्दिक सहानुभूति उत्पन्न गराउने खालका कृतिहरू देखिन लागे । टमस ग्रेले गाउँको चर्चका आँगनमा दफनाइएका असङ्ख्य, गरीब, दुःखी र जनसाधारणको गीत गाएपछि ग्राम्य जीवनको एकान्त, सौन्दर्य, निर्जनता र उपहासप्रति मानिस ढल्किन लागे । ओलिभर गोल्डस्मिथले परित्यक्त गाउँ लेखेपछि ग्राम्य जीवनको सौन्दर्य, दुःख र निश्चलताले सबैलाई छुन लागे ।

रोबर्ट बन्ज अत्यन्तै सरल, कोमल हृदयी कवि थिए जसका कवितामा हामी नयाँ चेतनाको प्रारम्भ देख्तछौं । रोमाण्टिक कालका अग्रणीहरूमध्ये बन्ज् सर्वाधिक शक्तिशाली थिए । उनको प्रभाव आउँदो एक शताब्दीसम्म कायमै रह्यो । बर्न्ज, ग्रेइ र ब्लेकका कवितामा क्लासिकल धाराको समाप्ति र रोमाण्टिक धाराको प्रारम्भिक सङ्केत फेला पर्दछ । यस कालका कवितामा निम्न प्रवृति थिए- (क) भ्रातृत्व भावमा विश्वासको स्पष्ट अभिव्यक्ति (ख) सामान्य मानिसको जनजीवन र पशुपंक्षीप्रति गहिरो सहानुभूति र (ग) शुष्क बौद्धिकताबाट कोमल यथार्थतातिरको यात्रा । यसरी रोमाण्टिक प्रवृतिका अग्रणीहरू यसबेला देखा परे ।

रोमान्टिक काल (१७९८-१८५०)- १७९८ मा विलियम वर्डस्वर्थ र कलरिजको संयुक्त कवितासङ्ग्रह लिरिकल ब्यालड्ज को प्रकाश हुनुलाई रोमान्टिक युगको प्रारम्भ मानिन्छ भने वर्डस्वर्थबाहेक अन्य समस्त कविहरू बितिसकेपछि महारानी भिक्टोरियाको राज्यारोहण हुनुको स्थिति (१८३०) लाई अथवा सर वाल्टर स्कट र जर्मनका गेटेको मृत्यु भएको वर्ष अनि सुधार बिल पास भएको वर्ष (१८३२) लाई यसको अन्त्य मान्ने चलन छ । तर बेलायतका वर्डस्वर्थ, कलरिज, शेली, किट्स, बाइरन, जेन आष्टिन, ह्याडिलट आदि कविहरू बिते पनि महारानी भिक्टोरियाको शासनकालका पूर्वार्द्धका टमस हार्डी, रुड्यार्ड किपलिङ्ग, विलियम गिल्वर्ट जस्ता कविहरूको लेखनमा पनि रोमान्टिककालीन प्रवृति बाँकी रहेकाले १८७० सम्मलाई रोमान्टिक युगभित्र राखिन्छ । यस कारण व्यक्ति र प्रवृत्तिको प्रधानताले खिचेको समयलाई रोमान्टिक युगको उत्कर्षकाल र त्यसको निरन्तरता र अवशेष बाँकी रहेको समयलाई पूर्वार्द्धका भिक्टोरियन कवि गरी यसलाई दुई युगमा विभाजन गरिन्छ-

क. रोमान्टिक उत्कर्षताको युग- पुरानो शास्त्रीय सिद्धान्तमा आधारित शुष्क, बौद्धिक र

शहरमुखी साहित्यले दिग्दार हुनेहरूमध्ये बर्न्ज, ग्रेइ, ब्लेक जस्ताबाट रोमान्टिक प्रवृत्तिको पूर्वसङ्केत पाइएको थियो भने १७९८ बाट यस चेतनाले उत्कर्षकालमा प्रवेश गऱ्यो । त्यस बेलाका सम्पूर्ण अङ्ग्रेजहरूका मनमा अमेरिकी र फ्रेन्च-क्रान्तिका कुरा चलिरहन्थे । साहित्यिक रूपले रोमान्टिक काल त्यसभन्दा अघिल्लो कालमाथिको प्रतिक्रिया थियो । शहरबाट गाउँको, कृत्रिमबाट प्राकृतिकको, बुद्धिबाट भावनाको र शुष्कताबाट कोमल काल्पनिकताको, कसरतबाट स्वस्फूर्तताको, तीतो यथार्थबाट कोमल पलायनको यात्राको चाहना थियो ।

उन्नाइसौं शताब्दीको पूर्वार्द्धमा साहित्यमा रोमान्टिकवाद र सरकारमा प्रजातन्त्रको आगमन हुनुलाई महत्त्वपूर्ण घटना मानिन्छ । यसमा अमेरिकी स्वतन्त्रताको, फ्रान्सिसी क्रान्तिको, औद्योगिक क्रान्तिको ठूलो प्रभाव परेको थियो । दास उन्मूलनका अनेक प्रयत्नदेखि सुधारवादी कदमहरू देखा पर्नुमा प्रजातन्त्रप्रति युगको माग प्रतिबिम्बित थियो । त्यसैले यस कालको साहित्य गरीब, दुःखीको स्वतन्त्रताको पक्षमा थियो । वास्तवमा रोमान्टिक काल जर्मनी फ्रान्स हुँदै सम्पूर्ण यूरोपमा एकैपटक व्याप्त भएको चेतना-लहर थियो ।

यस कालको महत्त्वपूर्ण साहित्यिक प्रवृत्ति सम्पूर्ण रूपले काव्य/कवितामा अभिव्यक्त भएको छ । रोमान्टिकवादका मूल प्रवृत्तिहरूमध्ये जीवन्तता, कल्पनाको प्रधानता र असीमित एवं स्वप्नका विचारहरू रहेका छन् । मानिसले जगततिर नयाँ दृष्टिकोणले हेर्न थालेका थिए, त्यसैले गर्दा यस कालको साहित्यले पनि पुराना, सडेगलेका धारणाको विरूद्ध विद्रोह गर्न लागेको थियो । यस युगका अधिकांश कविले रोमान्टिकवादका निम्न विशेषता धेरथोर प्रकट गर्दथे- (क) आफ्नो परिवेशको प्रकृतिमा देखिने सौन्दर्यप्रति तन्मय भाव, (ख) निम्न, पीडित वर्गप्रति गहिरो सहानुभूति, (ग) स्वप्नलोकको विचित्र निर्माण गर्न सक्ने क्षमतायुक्त जीवन्त कल्पना, (घ) व्यक्तिगत स्वतन्त्रताप्रति उच्च आदर राख्तै निरङ्कुश प्रवृतिप्रति विद्रोहको भाव, (ङ) प्राचीन धर्मग्रन्थ र परम्पराप्रति मोह र (च) एकान्तिकताको प्रेम । रोमान्टिककालीन कविहरूले आफ्ना रचनाको आधारस्रोत पुराकथा, मिथ र लोककथालाई बनाए तर तिनीहरूलाई जीवन्त एवं सुन्दर अभिव्यक्तिमा नयाँ आदर्श र अनुभूतिले भरेर पुनः प्रस्तुत गरे ।

रोमान्टिक युगका (पूर्वार्द्धका) कविहरूमध्ये विलियम वर्डस्वर्थ (१७७०-१८५०), स्यामुएल टेलर कलरिज (१७७२-१८३४), रबर्ट सुदे (१७७४-१८४३), जर्ज गोर्डेन, लर्ड बायरन (१७८८-१८२४), पर्शिंबिश शेली (१७९२-१८२०) र जोन किट्स (१७९५-१८२१) थिए । गद्यकारहरूमा सर वाल्टर स्कट, प्रथम नारी उपन्यासकार जेन आष्टिन, निबन्धकार चाल्ज ल्याम्ब सुप्रसिद्ध ठहरिन्छन् । वर्डस्वर्थको द प्रिल्युड नामक कवितासङ्ग्रहले उनको बाल्यकालको सुन्दर चित्र प्रस्तुत गर्दछ । अनन्य प्रकृतिपूजक वर्डस्वर्थ यस युगका धुरी थिए । उनका लिरिकल ब्यालड्सका अनेकौं कवितामा निर्दोष, सरल र ग्राम्य चरित्र र भाषा पाइन्छ ।

मृदुभाषी कलरिज, वर्डस्वर्थका सहकर्मी थिए । उनी केही लघु कविता र समालोचनाका केही आधारभूत सिद्धान्त अनि खास गरी 'द राइम अव द एन्सिअन्ट मेरिनर' नामक लामो प्रतीकात्मक कविताको लागि प्रसिद्ध ठहरिन्छन् । उनी असान्सारिक वस्तुबाट एउटा विचित्र मनोलोकको सिर्जना गर्दथे ।

लर्ड बायरन, जर्ज गार्डेन त्यतिकै साहसी र

अभिमानी व्यक्तित्व थिए। उनको यात्रा-काव्य चाइल्ड ह्यारोल्ड को तीर्थाटन विश्वप्रसिद्ध रहेको छ। उनले लामा कविता र नाटक पनि लेखे। सौन्दर्य, भव्यता, वीरत्व, पौरुष र वेगका प्रतीक वायरनले युरोपको अनेकपल्ट भ्रमण गरे। अतीतको ग्रीसेली प्रेममा लठ्ठिने आकर्षक व्यक्तित्वका धनी वायरनले कविताद्वारा हरेक प्रकारको कूरता र दासत्वको विरोध गरे।

कवि पी.वी. शेली रोमान्टिक कालका आँधी-हुरी थिए। स्वाभिमानी र क्रान्तिकारी शेलीका 'बादलप्रति, पश्चिमा बतासप्रति, स्काइलार्कप्रति' जस्ता सम्बोधी कविता र एडनिस जस्तो शोककाव्य अनि प्रमिथिअस अन्बाउन्ड जस्ता लघु काव्यहरूमा भावनाको तीव्रता बेजोड देखिन्छ। उनी यस जगत्लाई भत्काएर पुनर्निर्माण गर्न चाहन्थे। उनी नव-संसारका स्वप्नद्रष्टा थिए।

रोमान्टिक कविहरूमध्ये सबभन्दा पछि जन्मेर २६ वर्षकै उमेरमा स्वर्ग हुने जोन किट्स सौन्दर्यका पुजारी कवि थिए। उनले रचेका सम्बोधी कविताहरू विश्वसाहित्यका अमूल्य र अतुलनीय निधि मानिन्छन्। सौन्दर्य र सत्यलाई एकै ठाउँमा देख्ने, कोमल र भावुक कवि किट्सका 'एक बुलबुल चरीप्रति, एक ग्रीसेली बर्तनप्रति, बसन्त ऋतुप्रति' जस्ता सम्बोधी कवितामा, 'इभ अव द सेनट एग्निज्' जस्तो लामो कविता र उनले लेखेका अनेकौं चिठीमा त्यस युगको साहित्यिक धारा सजिलै बुझ्न सकिन्छ।

कविता उनीहरूको निम्ति एकमात्र आशाकेन्द्र थियो। शेलीका विचारमा कविहरू नै भविष्यद्रष्टा हुन्। उनी आफ्नो विचारलाई हुरीले उडाइएको पात झैं जगत्भरि फिंजाएर त्यसबाट नव संसारको सृष्टि गर्न चाहन्थे। किट्स त्यसैगरी पूर्ण सत्यको र पूर्ण सौन्दर्यको खोजीमा थिए। तर यी रोमान्टिकहरूमा यस्ता उच्च महत्त्वाकाङ्क्षाहरू पूरा हुन असम्भव थियो। त्यसैले उनीहरू निराश हुन्थे र एकान्तिकतामा डुब्थे जुन कुरा यस कालका कविताको प्रमुख विशेषता हो। यसकालको कविताले अकृत्रिमता, भावपक्ष, स्वतस्फूर्तता र सौन्दर्यलाई उचाल्यो, परिष्कार र कृत्रिमता टाढा भए। उदारतातिर उन्मुख भएको, औद्योगिक क्रान्तिले छोपेको यस युगले अङ्ग्रेजी साहित्यलाई आधुनिकतातिर फड्काउने महत्त्वपूर्ण कार्य गऱ्यो। कम प्रसिद्ध कविहरूमा रबर्ट सूदे र टमस हूड थिए।

ख. पूर्वार्द्ध भिक्टोरिया युग (१८३२-१८७०)- १८७० मा महारानी भिक्टोरिया बेलायतको राजगद्दीमा बसिन् र त्यस शताब्दीको अन्त्य सम्म शासन गरिन्। यसै अवधिको अङ्ग्रेजी साहित्यलाई भिक्टोरियाकालको साहित्य भनिन्छ। तर भिक्टोरियाको राज्यारोहण पश्चात् सत्तरीको दशकसम्मै रोमान्टिक युगको छाप र प्रभाव हट्न सकेन यद्यपि त्यो अलिक निस्तेज थियो। १८७० पश्चात् यथार्थवादी युग प्रारम्भ भयो। रोमान्टिक युगको अन्त्य र १८७० अघिको सन्धिकाललाई त्यसै कारणले गर्दा रोमान्टिककालीन प्रवृत्तिहरूकै आधारमा विश्लेषण गरिन्छ। यस अवधिमा सक्रिय हुनेहरूमा टमस कार्लाइल, जोन हेनरी, न्युमन, एलिजावेथ न्यारेट ब्राउनिङ, आल्फ्रेड लर्ड टेनिशन, विलियम म्याक्पिस थ्याकरे, चार्ल्स डिकेनस, रोवर्ट ब्राउनिङ, एन्थनि ट्रोलप, शालट ब्रोन्टे, एमिली ब्रोन्टे, जर्ज इलिअट, म्याथ्यु आर्नोल्ड, टमस हक्सले, डान्टे ग्याब्रिअल रोजेटी, क्रिश्चिना रोजेटी, टमस हार्डी आदि थिए।

यस युगको एक प्रमुख विशेषता हो, नैतिक गम्भीरता। त्यसैले यस युगका मानिसलाई उत्सुक र श्रेष्ठ भनिन्छ। यस कालमा

हास्य-व्यङ्ग्यको उत्पादन पनि भएथ्यो तथापि उनीहरू जीवनको आशावादितामा बढी विश्वास गर्दथे, यसलाई अझ सुन्दर पार्न सकिनेमा विश्वास गर्दथे । यही नैतिक चेतनाका कारण उनीहरू ज्ञानमा वृद्धि गरी मानव-जातिको भाग्यमा सुधार ल्याउन चाहन्थे । अब उनीहरू सीमित घेराबाहिरको व्यापक संसारमा बस्न थालेका थिए । उनीहरूको निरन्तर प्रयत्नले गर्दा मर्यादा र सदाचार नै सर्वोच्च गुणको रूपमा चिनिए । ब्यारट् ब्रौनिङ्, शालट ब्रोन्टे, एमिलि ब्रोन्टे, जर्ज एलिअट, रोजेटी र एलिजावेथ जस्ता नारी साहित्यकार उदाएको यो महत्त्वपूर्ण समय थियो । त्यसका साथै चार्ल्स डिकेन्सका, विलियम मेक्पिस थ्याकरेका, टमस हार्डिका र किप्लिङ्का अद्वितीय दर्जाका आधुनिक (यथार्थवादी) उपन्यास यसै युगले देख्यो । म्याथ्यु आर्नोल्ड र मेकाले जस्ता समालोचक र गद्य-लेखक पनि यसै युगले जन्मायो । जेरार्ड म्यानले हप्किन्जबाट भने नव कविताको प्रयोग प्रारम्भ भयो ।

भिक्टोरियन युगका सम्पूर्ण गुणले युक्त व्यक्ति हुन् लर्ड टेनिसन । उनी प्रतिष्ठित, गम्भीर, सुन्दर, सम्मानित र परिश्रमी थिए । १८५० मा उनले 'इन मेमोरिअम्' भन्ने लामो शोक कविता प्रकाशित गरे । त्यसै वर्ष उनलाई (वर्डस्वर्थ पछि) राजकवि बनाइयो । स्वयं महारानीका पति प्रिन्स अल्बर्टले पनि टेनिसनका कविताको प्रशंसा गरेका थिए । टेनिसन आफ्ना समयका आवाज थिए । उनी देशभक्त थिए । उनी राष्ट्रिय उत्सवहरूमा कविता रच्दथे । विज्ञान र प्रविधितिरको उन्नतिमा उनीहरूको अगाध विश्वास थियो । उनी पनि विज्ञानले सुख-सुविधा ल्याउला भन्नेमा विश्वास गर्दथे । जीवविज्ञान, भूगर्भविज्ञान र अन्य क्षेत्रका आविष्कारप्रति नयाँ उत्साहले हेरिन्थ्यो । अल्बर्टको देहान्तपछि ४० वर्षसम्म विधुवा रानीले राज्य चलाइन् । उनको शोक कम गराउन टेनिसनले 'द इडिल्ज अब द किङ्' नामक कविता रची अल्बर्टको नाममा समर्पण गरे । उनको आदर्शमा भिक्टोरियन युगको आदर्श प्रतिबिम्बित हुन्छ । त्यस आदर्शको तस्वीर किङ् आर्थर वा प्रिन्स अ्याल्बर्ट वा अल्फ्रेड टेनिसनमा यसरी मुखरित थियो -

जसले आफ्नै विवेकलाई राजा ठान्थ्यो
जसको गौरव मानव-त्रुटिलाई सच्याउनुमा थियो
जसले कसैलाई गाली गरेन न कसैबाट सुन्यो
सिउरेर आजीवन निर्दोष जीवनको सेता पुष्प
विद्वत्ताको, विज्ञानको र कलाप्रेमको
कृपापूर्ण दृष्टि टल्किएको सुन्दर प्रकृति

यथार्थवादी काल (१८७०-१९१४)- उन्नाइसौं शताब्दीको उत्तरार्धदेखि रोमान्टिक प्रभाव सम्पूर्ण रूपले समाप्त भयो । विज्ञानले मानिसलाई सुख र समुन्नति प्रदान गर्छ भन्ने विश्वास भयो र साहित्य पनि तदनुरूप यथार्थताको धरातलबाट लेखियो । १८७० देखि प्रथम विश्वयुद्धको प्रारम्भ (१९१४) सम्मको अवधिलाई यथार्थवादी काल भनिन्छ । यस काललाई दुई युगमा बाँडिन्छ- १८७० देखि महारानी भिक्टोरियाको देहान्त (१९०१) हुनु पूर्वको(क) भिक्टोरियाको उत्तरार्ध युग र १९०१ देखि १९१४ (प्रथम विश्वयुद्ध) सम्मको एडवार्ड सप्तम राजा भएको (१९१०) सम्मको (ख) एडवार्ड युग ।

१८४२ मा प्रथमपल्ट महारानी भिक्टोरिया रेलमा चढिन् । औषधि-विज्ञानमा अनेक उन्नतिका साथै टेलिफोनको पनि आविष्कार भयो । विज्ञानको उन्नतिमा विश्वास जगाउँदै मानिसको ज्ञानको परिधि फराकिलो पार्नु त्यस वेलाका लेखकको प्रथम कर्तव्य थियो ।

चार्ल्स डार्विनको जीवातको उत्पत्तिले चिन्तनको परम्परामा मेकालेको मिहिनेतले इतिहासमा, माथ्यु आर्नोल्डको चिन्तनले

शिक्षाको क्षेत्रमा, हेनरी न्युमनको कृतिले धार्मिक उत्साहलाई नयाँ जीवन प्रदान गरे। नारी-पुरुष उपन्यासकारमा माथि भनिए झैं र कविमा टेनिशन, ब्राउनिङ्ग र आर्नोल्डले आ-आफ्नो क्षेत्रको प्रतिनिधित्व गर्दछन्।

'महान् कला जीवनमूलक हुन्छ र यसको सिर्जना महान् व्यक्तिबाटै मात्र सम्भव हुन्छ' भन्ने धारणा समीक्षक जोन रस्किनले प्रस्तुत गरेरपछि ड्रान्टे ग्याब्रिएल रोजेटी, विलियम मोरिस र एल्जर्नन स्विन्बर्न जस्ता उत्साही कविहरूले एक समूह बनाई अनेकौं पेन्टर कलाकारहरूलाई प्रोत्साहित गरे। यस समूहको आन्दोलनलाई **प्रिऱ्याफल्याइट ब्रदरहुड** भनिन्छ। उनीहरू पुनर्जागरणकालीन कलाकार ऱ्याफलको प्रभावबाट मुक्त हुन चाहन्थे। तर यो शताब्दी अन्त्यतिर तानिन थालेपछि बेलायत बेचैन हुन लाग्यो- गम्भीरता र सौम्य चालमा असन्तुष्टि उदाउन थाल्यो। उनीहरूको चाला, आडम्बर सावित हुन लाग्यो। गर्दागर्दै ९० को दशकमा आइपुग्दाको समय 'दुःखी पुस्ता' मा परिणत भयो। यस्तो अन्धकारतिर तन्किएको जगत्लाई डिकेन्स, लुइस, क्यारोल र रबर्ट लुई स्टिभेनसका उपन्यास, हास्य र बाल-साहित्य कथाले अलि भुल्याउँथे। निराशावादको धारा टमस हार्डीको लेखनीबाट उत्पन्न हुन्थ्यो। यस निराशावादको चेतना अन्त्यकालसम्मै रहिरह्यो। त्यसै बेला किप्लिङ्गको नयाँ साम्राज्यको चित्र गौरवमय भएर फैलिन्थ्यो।

यसरी यो काल शान्ति, सम्पन्नता र प्रगतिको लागि महत्त्वपूर्ण ठानिए झैं विज्ञानले एकातिर नयाँ आशा प्रदान गरेको थियो भने मानिसहरू अर्कातिर अन्यौल र शङ्काको सम्भावना पनि देख्दथे।

यस युगका टमस कार्लाइल (१७९५-१८८१) र टमस ब्याबिङ्गटन मेकालेले इतिहास लेखन र गद्य-रचनालाई अमूल्य योगदान दिए। त्यस्तै गरी टमस हक्सले (१८२५-१८९५) र जोन् हेनरी न्यूमन (१८०१-१८६०) अग्रपङ्क्तिका निबन्धकार थिए। विज्ञान र धर्मप्रति युगको धारणा उनीहरूको कृतिमा चित्रित छ। एलिजावेथ ब्यारेट ब्राउनिङ्ग (१८०७-१८६०) र रबर्ट ब्राउनिङ्ग (१८१२-१८८९) अङ्ग्रेजी साहित्यका सुप्रसिद्ध दम्पति रचनाकारहरू हुन्। रोबर्ट श्रीमती भन्दा ६ वर्ष कान्छा थिए। एलिजावेथको अल्पायुमै मृत्यु भए पनि रबर्टले लेखिरहे। यस शताब्दीको अन्त्य भने अस्पष्टता, निराशा र अन्धकारतिर धकेलिए झैं देखियो। १९०१ मा महारानी भिक्टोरियाको परलोक भएपछि बेलायतको गौरवशाली अतीत समयसँगै बिलाउन थाल्यो। भिक्टोरियन युगको सौन्दर्य, विश्वास, सुख र समृद्धिको छाप बोकेको आशावादी साहित्यले कोल्टे फेऱ्यो।

टेनिसन र ब्राउनिङ्ग जस्ता महारथीहरू बिलाएपछि युद्धले जगत्लाई चिरा पार्न थाल्यो। अबको नयाँ रचनाकारले 'कविता भनेको सौन्दर्यको प्रतिबिम्ब हो' भन्ने खालका रोमान्टिककालीन परिभाषाहरू बिर्से। घरबाहिर निस्केर हेर्दा अब फूलले ढकमक्क भएका गौचरणहरू देखिन छाडे, चराहरू प्रकृतिको तालमा गाउन छाडे र प्रेममा डुबेका जोडीहरू कल्पनामात्र हुन लागे। अब यस युगले केवल कारखानाहरू देख्न थाल्यो। जताततै टेलिग्राफका तारहरू जेलिएका देख्न थाल्यो र यन्त्रको पारामा लागेर निसासिँदै दौडिरहेका यन्त्रवत् मानवलाई देख्न थाल्यो।

उत्तरार्द्ध भिक्टोरियाकालमा पुग्दा डार्विन, हक्सले र गेसेका विचारले युगलाई प्रभावित पाऱ्यो। औद्योगिक विस्तारले प्रगति वा विनाश कता लागिरहेछ- मानिसमा सन्देह बढ्न लाग्यो। औद्योगिक उन्नतिको दुष्परिणामलाई डिकेन्सका उपन्यासले चित्रित गर्दछन्।

यसै वेलादेखि नारीहरू जागृतिमा लागे। नब्बेको दशकदेखि अर्नेष्ट हेन्लि, ओस्कार वाइल्ड, फ्र्यान्सिस थम्सन, रूडयाई किप्लिङ्ग, र अर्नेष्ट डौशन आदि सक्रिय थिए।

विज्ञान, आविष्कार उद्योग र शिक्षामा अभूतपूर्व उन्नति भएकोले साहित्यिक परिवर्तन पनि तीव्र हुँदै गयो। बाइबलमा भन्दा डार्विनको खोजीमा मानिसको विश्वास बढ्न थाल्यो। एच.जी. वेल्सले जगत् र जीवनको परिवर्तनशीलतालाई अपरिहार्य देखाए। बर्नार्ड शाले पुरानो संसारको मान्यतालाई धुजा-धुजा हुनेगरी हिर्काए। यसरी भिक्टोरियाकालबाट विद्रोह गरी नयाँ मान्यताको खोजीमा जन्मेको समयले आध्यात्मिक शून्यताको अनुभव गर्न लाग्यो। त्यसबेला बनेको ब्लुम्स्बेरी ग्रूपले ब्रिटेनको बौद्धिक जीवनमा ठूलो भूमिका निर्वाह गऱ्यो।

प्रथम विश्वयुद्धको सङ्घारमा पुगिन्जेल पनि मानिस आशावादी नै थिए। महान् ब्रिटिश राजको स्वप्न साकार भएको थियो अनि रुडयाई किप्लिङ्ग र इट्स जस्ता साहित्यकारले महासमरको प्रारम्भलाई आशावादी भएर हेरेका थिए। तर विश्वयुद्धले प्रस्तुत गरेको संहारको पीडाले गर्दा जगत्लाई नैराश्य, अर्थहीनता र मोहभङ्गले छोप्यो। मानव-नियति र सभ्यताले विनाशलीला भोग्यो। त्यसैले १९१४ उप्रान्तको आजसम्मको साहित्यलाई आधुनिक मान्ने चलन छ। १९१४ सम्म आइपुग्दा (एडवार्डियन युगमा) जर्ज वर्नार्ड शा, जोजेफ कन्र्याड, ए.इ. हाउसम्यान, जे.एम. व्यारी, रुडयाई किप्लिङ्ग, डब्लु.बी. इटस, जोन ग्याल्सवर्दी, स्टिफन लिकक, जे.एम. सिन्ज, वाल्टर डेला मेयर, जी.के. चेष्टरटन, विलियम समर्सेट मम, विन्सटन चर्चिल आदिले प्रसिद्धि कमाइसकेका थिए भने बीसौं शताब्दीको उत्तरार्द्ध लागिन्जेल सक्रिय हुने जोन म्यास्फिल, इ.एम. फोर्स्टर, अल्फ्रेडल नोइस, लिटन स्ट्राचि, भर्जिनिया उल्फ, सिग्फ्रिड स्यासन, रुपर्ट बूक, टी.एस. एलिअट, क्याथरिन म्यान्सफिल्ड, जें.बी. प्रिन्स्ले जस्ता साहित्यकारहरू जन्मिसकेका थिए। अङ्ग्रेजी साहित्यको उत्थानमा भारतमा जन्मेका जर्ज अर्वेल, न्यूजिल्याण्डकी कयाथरिन म्यान्सफिल्ड, पोल्याण्डका जोजेफ कन्र्याड, स्कटल्याण्डका जेम्ज व्यारी, र जेम्ज जोइस जस्ता विभिन्न क्षेत्र र भाषाका लेखकहरू समर्पित भएर यसको क्षेत्र, विषयवस्तु जस्तै पाठक पनि व्यापक भए। १९१४ पछिको साहित्य विस्तारै अवैयक्तिक शक्तिसँग जुध्ने व्यक्तिको कथा भएको छ। यस युगमा साहित्यका विधामा नवीनता देखिन्थ्यो।

१. समसामयिक (वर्तमान) काल (१९१४ उप्रान्त आजसम्म)- प्रथम विश्वयुद्ध उप्रान्तको साहित्यलाई आधुनिक वा समकालीन साहित्य भनिन्छ। यसले व्यापक अर्थमा बीसौं शताब्दीको सम्पूर्ण अवधिलाई ढाक्तछ। प्रथम विश्वयुद्ध इतिहासको एउटा माइलरबुट्टी हो। धार्मिक र नैतिक जगत्को अन्त्य र विज्ञानको प्रबलताले गर्दा जनजीवनमा तीव्र परिवर्तनको चाहना, नैराश्य र उदाशीनता व्याप्त हुनलाग्यो। विश्वभरि साम्राज्यवादको होडबाजी र सामाजिक अस्थिरताको कारण प्रथम विश्वयुद्ध छेडियो।

बीसौं शताब्दीको अङ्ग्रेजी साहित्यको एक मुख्य अभियान हो- प्रयोग र नवीनताको खोजी। भाषा, शैली, विषयवस्तु र जीवन-जगत्को दृष्टिकोणमा साहित्यले नवीन रूप लियो। यसको कारण पुराना दार्शनिक, वैज्ञानिक, मनोवैज्ञानिक र आर्थिक धारणाहरू अब आएर पूरै भत्किसकेका थिए। अङ्ग्रेजी साम्राज्यसँगै यसको भाषा र संस्कृतिको प्रभाव जगत्का अन्य साहित्यमा पनि पर्न गयो।

बेलायतबाहेक अन्य राष्ट्रका लेखकहरूले पनि अङ्ग्रेजी साहित्यलाई ठूलो योगदान दिएका छन्। यसरी यो झण्डै विश्वकै राष्ट्रभाषा बन्न गयो।

समाजले क्रमशः जटिल परिवर्तनहरू देख्न लाग्यो। नयाँ सामाजिक शक्तिहरू अजिङ्गर भएर उठे। विश्वयुद्धसँगै महानगरीका बीचमा कमिला झैं सल्बलाउने व्यस्त मानिसले आफ्नो अस्तित्वमै आघात पर्न सक्ने सम्भावना देख्न थाले। विज्ञानको वरदान धरतीमा फैलेको देखेर त्यसको पक्षमा गाउने लेखकहरू अदृश्य हुन थाले। धूमिल र अष्पस्ट जगत्को चित्र कोरिन लाग्यो। भौतिकता र विज्ञानको भुमरीमा परेको बीसौं शताब्दीको जटीलता साहित्यमा उत्रिन लाग्यो। बीसौं शताब्दीले ज्ञान-विज्ञानका हरेक क्षेत्रमा गरिएका अनेकौं प्रयोग र अविष्कारका अभूतपूर्व सफलताले गर्दा मानव-सभ्यताले अभूतपूर्व फड्का मार्न लाग्यो। जगत्को रूप जस्तै यस युगको साहित्य पनि जटिल, विविध, तिक्खर र प्रयोगधर्मी भएर चिनिन लाग्यो। यस शताब्दीकै प्रतिनिधि कवि टी.एस. एलिअटले प्रारम्भकालकै रचनामा युगको शुष्क चित्र उतारेका थिए।

१९१४ उप्रान्तको यो लामो अवधिमा जर्जियन कवि, युद्धकवि, ट्रेन्च कवि, दी.एङ्ग्री यङ्ग मिन, ब्लुम्सवेरी ग्रूप, केल्टिक पुनर्जागरण जस्ता विभिन्न जमातहरू देखा परे। अभिव्यञ्जनवाद, नवमानववाद, बिम्बवाद, प्रकृतिवाद, अतियथार्थवाद, घनत्ववाद, विसङ्गतिवाद जस्ता विभिन्न साहित्यिक वादहरू अनि चेतनप्रवाह, वस्तुपरक संवेदना, संवेदनशीलताको विघटन जस्ता प्रयोगहरू देखा परे। साहित्यका सबै विधा- कथा, कविता नाटकमा यी वाद र प्रयोगको छाप प्रतिबिम्बित पाइन्छ।

आधुनिक अङ्ग्रेजी साहित्यमा प्रथम विश्वयुद्ध वारपारको अवधिलाई अत्यन्तै उर्वर मानिन्छ। यसै अवधिमा जेम्स ज्वायस, जोजेफ कोन्र्याड, डी.एच. लरेन्स, भर्जिनिया उल्फ जस्ता उपन्यासकारहरू, टी.एस. एलिएट, डब्लु.वी. येट्स, रोबर्ट ग्रेब्ज जस्ता कविहरूले उत्कृष्ट कृतिहरूको रचना गरे। स्थापित नियमको बन्धनलाई तोडेर मानव-नियतिलाई हेर्ने नयाँ दृष्टिकोणको विकास भयो। अन्य साहित्य, भाषा र कलामा भएका प्रयोगहरू पनि अङ्ग्रेजी साहित्यमा प्रवेश गरी विश्वव्यापक हुन पुगे। यस प्रकारको परिस्थितिलाई आधुनिक आन्दोलन भनिन्छ र साहित्यिक आधुनिकतावादलाई स्थायित्व दिनमा अङ्ग्रेजी साहित्यको भूमिका अग्रगण्य रहेको छ।

जेम्स ज्वायस, डी.एच. लरेन्स, विलियम फौकनर र भर्जिनिया उल्फले युगान्तकारी उपन्यासहरू मात्र लेखेनन् परन्तु चेतन-प्रवाह टेक्निककोआविष्कार गरी गद्यमा नितान्त नयाँ प्रयोग गरे। फ्रायडको मनोविश्लेषणको सिद्धान्तपछि मानिसको अचेतन मनमा लुकी बस्ने हजारौं सम्भावनाहरू उद्घाटन गर्ने शैलीको प्रयोग भयो। हाडीले रचेका कतिपय कृतिमा रतिरागको धङधङीले लखिएका पात्रहरू पाइन्छन् भने लरेन्समा पुग्दा त्यस सिद्धान्तको उद्घाटन बेजोड पाराले हुन पुगेको छ। प्रेम र वासनाको भुमरीभित्र डुबेको मान्छेको अन्तर्मन, उसका दमित इच्छा र अव्यक्त भावहरू जीवन-शक्ति जस्ता भएर उभिन्छन् लरेन्सका उपन्यासमा। मान्छेको मुटुमा जल्ने वासनाको भयङ्कर जैविक ज्वालालाई उनले सधैं दन्केको देखे। तर त्यसमा ध्वंश होइन, सृष्टिको बीज देखे। जासूसी उपन्यासकार कोनान डोयल र नारी उपन्यासकार भर्जिनिया उल्फ आजसम्म अद्वितीय रहेका छन्।

परिवर्तनहरू क्रमिक रूपले देखिन्छन्।

अङ्ग्रेजी साम्राज्यको वैभवचित्र उतार्ने रुडयार्ड किप्लिङदेखि विलियम गोल्डिङसम्मको यात्रा गर्दा उपन्यास-साहित्यमा महत्वपूर्ण परिवर्तन देखिन्छन् । फोर्स्टरले पनि भारतीय भूभागको ब्रिटिश चित्र उतारे। एच.जी. वेल्सका उपन्यासमा निम्न वर्गीय चरित्र देखा पर्छन् । ज्वायस, फौक्नर, लरेन्स, उल्फ अद्वितीय प्रयोगवादी उपन्यासकार हुन् । त्यसपछिका उपन्यासकारहरूमा ग्राहम ग्रीन, जोइस क्यारी, आइरिस मर्डोक, एन्थनि बर्गेस, किङ्स्ले एमिस्, अलान सिलिटो, एभलिन् वाफ, अगाथा क्रिष्टी, मार्गरिट ड्रेबल, रिबेका वेष्ट, एलिजावेथ बौएन, रोजामण्ड लेम्यान आदि रहेका छन् भने एडना ओब्रिएन, म्युरिएल स्पार्क जस्ता नवलेखकहरू पनि कलम चलाइरहेछन्। आज पनि क्रिष्टोफर इशरउड एलडउस, हक्सले, इभलिन वाफ, सी.पी. स्नो, विन्डह्याम लिविस, हेनरी ग्राहम, ग्रीन, लरेन्स डरेल, ज्वायस क्यारी, अलान सिलिटो, एन्थनी पावेल, एँगस विल्सन जस्ता रचनाकारहरूबाट उपन्यास आइरहेछन् भने ५० का दशकको क्रुद्ध युवा-जमातको परम्परामा किङ्सले एमिसलाई धेरैले साथ दिएका छन् । ५० को दशकपछि मानिसको मुटु हल्लाउने निराशावादी उपन्यासकार हुन्- विलियम गोल्डिङ ।

आधुनिक नाटकले सारा अतीतलाई उछिनेको छ । अस्तित्ववाद र विसङ्गतिवाद नाटकबाटै प्रवेश गरेका प्रयोग हुन् । शेक्सपियरपछिका दोस्रा महान नाटककार जर्ज वर्नाड शा यसै युगका उपलब्धि हुन् भने सीन ओ' केसि, युजेन ओनिल, जोन आर्डन, जे.एम. सीन्ज, ड्याभिड मर्सर आदि नाटककार त्यसपछिका अगुवा ठहरिन्छन् । तिनीहरूमध्ये विसङ्गतिवादी बेकेट र प्रयोगधर्मी ह्यारोल्ड पिन्टर चर्चित छन् भने क्रुद्ध युवा आन्दोलनका नाटककार जोन ओस्बर्नको नाटक लुक ब्याक इन संगरले त्यस दशकको युवा आक्रोशलाई प्रतिबिम्बित गर्दछ । टम स्टोपार्ड र इड्वार्ड बन्ड अहिले पनि प्रयोगवादी नाटक-लेखनमा साधनारत छन् । नाटकमा सर्वथा नौला प्रयोगहरू यसै शताब्दीमा भएका छन् भने विसङ्गतिवाद उप्रान्त वर्तमान दशकसम्ममा पाँचवटा प्रयोगधर्मी नाटक-आन्दोलनहरू चलेका छन् ।

बीसौं शताब्दीको काव्य-जगत्मा उत्कृष्ट योगदान दिनेहरूको सूचीमा एलिअट, येट्स, अडेन, रबर्ट ग्रेब्ज, डिलन टमस, फिलिप लार्किन आदि हुन् । बीसौं शताब्दीको जीवन जस्तै आजको कविता पनि विविध र जटिल छ। अरू विधा जस्तै कविता पनि बिम्बवाददेखि लिएर दादावादसम्मका समस्त आन्दोलनको प्रयोगभूमि बनेको छ। मनोवैज्ञानिक अर्न्तदृष्टि शास्त्रीय बन्धनहीनता प्रयोगशीलता, बौद्धिकता सस्तो आलङ्कारिकताको अभाव आजका कविताका प्रमुख विशेषता हुन् । प्रतीक र बिम्बको खोजीमा मिथकदेखि विज्ञानसम्मका सारा सम्भावनाहरूको प्रवेश हुनाले र प्रयोग प्रमुख चिन्तन भएकाले यस शताब्दीको कविता क्लिष्ट र दुरूह छ ।

टमस हार्डी अघिल्ला युगका अवशेष भए तापनि प्रथम विश्वयुद्धकाल पर्यन्त सक्रिय भई कविता लेखिरहे । रुपर्ट ब्रूक, एडवार्ड टमस, सिग्फ्रिड स्यासून, आइभोरि गुर्नि, इज्याक रोजेनबर्ग, विल्फ्रेड औएन र डेभिड जोन्ज्का युद्ध-कविताले प्रथम विश्वयुद्धको मार्मिक चित्र प्रस्तुत गर्दै युद्ध र वीरत्व सम्बन्धी अबको मान्यता अर्कै हुनुपर्ने दृढता व्यक्त गरेको छ । कविताको ठूलो अंश युद्ध-कविता भएर दोस्रो विश्वयुद्धमा टुङ्गियो ।

दोस्रो विश्वयुद्धको नरसंहार भोगेको मानिस क्षत-विक्षत हुन लागेको मानव-सभ्यतासामु उभिएको थियो । अब मानिसमा भएको प्रकृति प्रेम र मानवताको प्रेम मात्र समाप्त भएन,

ईश्वरीय आस्था पनि पूरै ढल्पलायो । प्रत्येक पल सन्त्रास र भयले बेरिएर बाँच्नुपर्दा सम्पूर्ण दार्शनिक र धार्मिक प्रश्नका उत्तरहरू निरर्थक लागेका वेला मानिसले तीव्रतापूर्वक आफू निस्सारतातिर धकेलिएको महसूस गर्न लाग्यो । उसको बौद्धिक शुष्कता पनि समाप्त भएर आफ्नो व्यक्तिगत स्वतन्त्रता भीडहरूले निलेका मानिसलाई एलियटले चिनाएका थिए । दोस्रो विश्वयुद्ध पश्चात् मानिसको यो स्थिति अझ जटिल हुँदै गएकाले गर्दा साहित्यमा विसङ्गतिवादको प्रवेश र प्रयोग भयो, जुन वर्तमान साहित्यको एउटा महत्त्वपूर्ण बाटो हो ।

आयरिश चेतनाका ज्योतिपुञ्ज महान् कवि र नाटककार विलियम बटलर इट्सको देहान्त (१९३९) पश्चात् एक युगको अन्त्यको आभास भयो । तर उनका सहयोद्धा र युगचेत एलिअटले भने १९६५ सम्म योगदान दिए । उनका समालोचनासम्बन्धी धारणा, नाटक सम्वन्धी मान्यता र निबन्ध लेखनका उदाहरण अझै अद्वितीय रहेपनि काव्यकविताको लागि नै उनी अझ बढी सम्मानित रहेका छन् । अन्य कविहरूमा जेम्ज जोइस, डी.एच. लरेन्स, रबर्ट ग्रेब्ज्र जर्ज अर्वेल थिए । नारीहरूमध्ये उपन्यासका अतिरिक्त कविता लेख्ने लुइस मेक्पिस कवि भर्जिनिया उल्फ, उडिथ सिट्वेल, गद्य-लेखिका क्याथरिन म्यान्सफिल्ड, स्टिभी स्मिथले दोस्रो विश्वयुद्ध पूर्व ठूलो योगदान दिए । त्यस कालका प्रयोगवादी स्याम्युएल बेकेट, डब्ल्यु.एच. औडेन, र मौलिक कवि डिलन टमस पठनीय रहेका छन् । दोस्रो विश्वयुद्ध वारपार सक्रिय हुने कविहरूमा हेनरी रीड, आलुन लिविस, कीथ डग्लास, चाल्ज कौस्ले थिए भने त्यसपछि अद्यावधि सक्रिय हुनेहरूमा डेरिस लेसिङ्ग, फिलिप लार्किन, टम गन, एडना ओब्रिएन, टेड ह्यूज, डेरेक वाल्कट, ज्येफ्रि हिल टोनी ह्यारिसन्, सीमस हेनी, सुजन हिल, ग्रेक्रेइग रेइन, र जेम्ज फेन्टन आदि छन् ।

५० को दशकपछि सिल्भिया प्ल्याथ, आइरिस मर्डोक, म्युरिएल स्पार्क, इड्ना ओब्रियन, डोरिस लेसिङ, मागरिट ड्रयावल, स्टीभि स्मिथ जस्ता विश्वप्रसिद्ध नारी साहित्यकारहरू सक्रिय रहेका छन् भने आज पनि टम गन, बेसिल वन्टिङ, एलिजावेथ जेनिङ्स, जोज मन्टेग जस्ता कविहरूका कलम विविध सृजनामा सक्रिय छन् भने टेड ह्यूज र जेफ्रि हिलका समूहले अस्सीको दशकमा पनि सरल, रोमान्टिक कविता रचिरहेका छन् ।

अन्य विधामा जस्तै गरी बीसौं शताब्दीको अङ्ग्रेजी साहित्यमा समालोचनाको स्थान नितान्त नौलो रहेको छ । एलिअटका पालासम्म चलेको नव-समालोचनालाई फड्किएर ८० को दशकसम्ममा ६ वटा नौला प्रयोगवादी समालोचनका सिद्धान्तहरू जन्मिसकेका छन् । (संरचनावादी, पाठक प्रतिक्रिया सिद्धान्तवादी, मनोविश्लेषणात्मक, नारीवादी, कालावादी, विनिर्माणवादी इत्यादि) । यस प्रकार साहित्यका सबै विधामा प्रयोग, नवीनता र वैश्विक चेतना आजका अपरिहार्य विशेषता हुन् ।

अन्त्यमा "एंग्लो-स्याक्सनहरूको वीरत्व, क्रियाशीलता र सहनशीलता; केल्टहरूको विनोद प्रेम र कल्पना; नर्मन फ्रेन्चम्यान्हरूको प्रसन्नता र सांस्कृतिक सम्पन्नता, एलिजावेथन्हरूको साहस, अठारौं शताब्दीका कुलीनहरूको अनुशासन- प्रेम र सौम्य चाला, रोमान्टिकहरूको संवेदनशीलता; भिक्टोरिअनहरूको नैतिक इमान्दारी; र आधुनिककालकाहरूमा सामान्य जनताको अधिकार -प्रेम अङ्ग्रेजी साहित्यका युगीन विशेषताहरू हुन् ।"

-गो.रा.भ.

अतियथार्थवाद (सर्रियलिज्म)- 'अतियथार्थवाद' शब्द अङ्ग्रेजीको 'सर्रियलिज्म' वा 'सुपर्रियलिज्म' को नेपाली पर्याय हो । यसो हुनाले अङ्ग्रेजीको 'सर्रियलिज्म' वा

'सुपर्रियलिज्म' शब्दले जे बुझाउँछ वस्तुत: त्यही नै 'अतियथार्थवाद' को पनि खास तात्पर्य हुन आउँछ । अङ्ग्रेजीमा 'सर्रियलिज्म' वा 'सुपर्रियलिज्म' भन्नाले अन्तर्मन अर्थात् अवचेतन मनको यथार्थतालाई अभिव्यक्ति दिने उद्देश्यले कलासाहित्यका क्षेत्रमा सञ्चालित ईसवीय बीसौं शताब्दीको एक आन्दोलन भन्ने बुझिन्छ। यसबाट अतियथार्थवाद अन्तर्मन वा अवचेतन मनलाई यथावत् रूपमा अभिव्यक्त गर्न खोज्ने बीसौं शताब्दीको एक साहित्यिक-कलात्मक आन्दोलन हो भन्ने तथ्य स्पष्ट हुन आउँछ ।

अतियथार्थवादको पूर्वाधार तयार पार्नमा प्रतीकवादले पनि निश्चय नै ठूलो भूमिका खेलेको छ तापनि यस वादको सर्वाधिक घनिष्ठ नाता चाहिँ 'दादावाद' (हेर्नुहोस्- 'दादावाद') सित नै रहेको देखिन्छ । प्रथम विश्वयुद्धको समय अर्थात् सन् १९१६ मा स्वीट्जरल्यान्डमा रूमानियाका त्रिस्तान जारा र मार्सेल याङ्को, जर्मनीका रिचार्ड व्हिल्सन बैक र ह्युगोबाल तथा फ्रान्सका जाँ हान्स आर्प, आन्द्रे ब्रेतों, लुई आर्गों र जाँ कोक्तेओं आदिद्वारा संस्थापित एवं प्रवर्तित 'दादावाद' को सञ्चालन तथा प्रचार समसामयिक पत्रपत्रिका एवं चित्रप्रदर्शनीहरूद्वारा हुँदै गयो । "जीवनले हामीलाई दागा धर्‍यो, धोका दियो" भनी जीवनसँग रिसाएका तथा आफ्नो परम्परा, संस्कृति र सभ्यताका विरूद्ध तीव्र असन्तोष अँगालेका केही यूरोपेली युवा-युवतीहरूले संसारका सम्पूर्ण अनैतिक प्रकृति र प्रवृत्तिहरूको भण्डाफोर गर्ने दायित्त्व स्वयं बोक्दै समस्त परम्परागत तर्क, सम्प्रदाय तथा स्थापित मान्यता र मूल्यहरूमाथि प्रहार गर्ने, व्यङ्ग्य गर्ने र तिनको उपहास गर्ने विरोध गर्ने जुन अराजकतावादी तथा विध्वंसात्मक प्रक्रिया साहित्य, कला र चिन्तनका क्षेत्रमा प्रारम्भ गरे, त्यही नै पछि गएर 'दादावाद' मा परिणत भएको हो । जे भए पनि 'दादावाद'का प्रमुख प्रवर्तकहरूमध्येका जाँ हान्स आर्प नै अतियथार्थवादी मान्यता तथा सिद्धान्तका पनि निरूपक रहेका छन् र वास्तवमा दादावादको जन्म भएको लगत्तै चार वर्षपछि अर्थात् सन् १९२० मा नै दादावादकै समर्थक-प्रवर्तकहरूमध्येका केही व्यक्तिहरूको एक दलले दादावादको सीमाको अतिक्रमण गर्दै अतियथार्थवादको थालनी गरेको हो । यस परिप्रेक्षमा दादावाद र अतियथार्थवादका बीच कुनै ठूलो भिन्नता नभएको जस्तो प्रतीत हुनु स्वाभाविक छ, परन्तु ध्यान दिएर हेर्ने हो भने दादावाद अराजकता र ध्वंसात्मकतातर्फ नै विशेष प्रवृत्त रहेको प्रतीत हुन्छ भने अतियथार्थवाद चाहिँ सिर्जना र रचनात्मकतातिर नै विशेष उन्मुख रहेको अनुभव हुन्छ। जे होस्, अरू अनेक साहित्यिक कलात्मक आन्दोलनहरू जस्तै अतियथार्थवादको प्रारम्भ पनि प्रथमत : फ्रान्समै भयो र यस वाद वा आन्दोलनको प्रारम्भ र प्रवर्तन गर्ने कार्यमा प्रमुख भूमिका खेल्ने प्रतिभा चाहिँ फ्रान्सेली कवि तथा नाटककार आन्द्रे ब्रेतों (सन् १८९६-१९६६) भए ।

प्रथम विश्वयुद्धको समाप्तिताका अर्थात् सन् १९२० तिर यूरोपमा जोडतोडका साथ सामाजिक तथा राजनैतिक उथल-पुथल हुँदै थियो। यसैबेला फ्रान्समा त्यहाँका रोमान्टिक कवि-लेखकहरूको पलायनवादको र साथै बाह्य यथार्थसँग अति मात्रामा सम्बद्ध रहने प्रकृतवादी वा प्रकृतिवादी प्रवृत्तिको समेत विरोधमा परिचालित जुन विद्रोह वा आन्दोलन थियो, त्यसैको चरम र परम उत्कर्ष नै यथार्थमा अतियथार्थवाद हो ।

यद्यपि अतियथार्थवादी आन्दोलनका सन्दर्भमा चार्ल्स बादलेयरको पनि नाम लिन सकिन्छ, परन्तु वास्तविकता र यथार्थताको अर्थ सर्वमान्य

भौतिक, सामाजिक र ऐतिहासिक सिद्धान्तका विपरीत जानी बुझीकन नै मानवजीवनका विकृतिहरूमा खोज्ने यस वादको जुन मूलभूत प्रवृत्ति हो त्यसको सर्वप्रथम उल्लेखनीय उदाहरण चाहिँ निज चार्ल्स बादलेयरद्वारा प्रभावित एवं प्रेरित तत्कालीन फ्रान्सेली कवि विशेषतः मंलार्मे र रिम्बोका कृतिहरूमा भेटिन्छ। अझ खास गरेर चाहिँ सन् १८२४ र १९३० का आफ्ना दुई घोषणापत्रहरूद्वारा अतियथार्थवादीहरूका उद्देश्य र सिद्धान्तलाई सर्वप्रथम प्रतिष्ठापित तुल्याउँदै यस आन्दोलनलाई एक विशिष्ट सम्प्रदाय वा वादका रूपमा सबैका सामु प्रस्तुत गरिदिने आन्द्रे ब्रेतों नै यस वादका जन्मदाता र प्रवर्तक मानिन्छन्। वास्तवमा 'नयाँ चेतनाको परिषद्' (सन् १९२२) मा 'दादावाद' का संस्थापक त्रिस्तान जारा र आन्द्रे ब्रेतोंका बीचको मतभेद झन् उग्र भयो र ध्वंसात्मकताको सट्टा रचनात्मक कार्यक्रम दिंदै ब्रेतोंले नयाँ वाद अर्थात् अतियथार्थवादको स्थापना गरेका हुन्।

आन्द्रे ब्रेतों कवि र नाटककार मात्र थिएनन्, बरू एक विशिष्ट मनोवैज्ञानिक पनि थिए। बालकको जस्तो अबोधपन र सरलपनसँगसँगै आफ्ना भावावेशलाई छरपुष्ट छाडेर जीवनको भित्री यथार्थ (अतियथार्थ) खोल्न सकिन्छ भन्ने फ्रायडको मनोविश्लेषण सिद्धान्तबाट अत्यधिक प्रेरित-प्रभावित ब्रेतोंले प्रथम विश्वयुद्धका वेला विरामीहरूमाथि उक्त सिद्धान्तको प्रयोग पनि गरेका थिए। माथि भनिए झैं ब्रेतों पहिले त 'दादावाद' कै एक संस्थापक व्यक्तित्व थिए तर पछि भने उनी दादावादबाट अलग्गिए। यसरी अलग्गिएर उनले सन् १९२४ मा अतियथार्थवादको पहिलो घोषणापत्र निकाले। वास्तवमा यही घोषणापत्रबाट नै मूलतः साहित्यका क्षेत्रमा अतियथार्थवादको औपचारिक थालनी भएको हो। कलाका क्षेत्रमा चाहिँ अतियथार्थवादको सर्वाधिक व्यापक घोषणापत्रका रूपमा चित्रकार साल्भादोर दलीका बत्ती घडीका चित्रहरूलाई लिइन्छ। अतियथार्थवादी चित्रकार (पेन्टर) हरूमा निज साल्भादोर दलीका साथै चिरिको र पिकासो पनि प्रमुख मानिन्छन्।

उक्त प्रकार अतियथार्थवादी आन्दोलन वा मान्यताका सर्वप्रथम संस्थापक मानिएका आन्द्रे ब्रेतोंले माथि उल्लिखित आफ्नो प्रथम घोषणापत्रमा जे भनेका छन्, त्यसको सारसङ्क्षेप हो- अतियथार्थवादी साहित्यको सम्बन्ध मुख्य रूपले मानिसका स्वप्न, उन्माद, दिवास्वप्न र अर्धजागृत अवस्थाहरूसित रहन्छ। यस वादमा स्वतः चलित वा स्वचालित लेखन (अटोम्याटिक राइटिङ्ग) लाई विशेष महत्त्व दिइन्छ। मनका तत्तत् कालका तत्तत् भाव वा विचारको अभिव्यक्ति तत्काल र नैसर्गिक रूपमा गर्नु नै स्वतः चालित लेखनको अभीष्ट हो। मानवमनलाई विविध आग्रह, पूर्वाग्रहबाट मुक्ति दिने तथा आन्तरिक र बाह्य सत्यको समन्वयमा प्रयास गर्ने यस अतियथार्थवादले नै मान्छे र ब्रह्माण्डको यथार्थ सम्बन्ध देखाउन सक्तछ। इत्यादि......।

ब्रेतोंको सन् १९३० मा प्रकाशित अतियथार्थवादी दोस्रो घोषणापत्रमा चाहिँ अतियथार्थवादअन्तर्गतका कृतिहरूले हामीभित्रका गुप्त स्थान र निषिद्ध क्षेत्रहरूकै खोज, अन्वेषण तथा व्याख्या-विवेचना गर्ने कुरा उल्लेख गरिएको पाइन्छ।

माथि भनिएझैं मुख्यतया उन्माद, असङ्गत, कल्पना तथा विक्षिप्तता जस्ता मानसिक विकृतिहरू र मानिसका स्वप्न, दिवास्वप्न तथा अर्धजागृत अवस्थाहरूसित नै विशेष सम्बन्ध राख्ने अतियथार्थवादी प्रवृत्तिहरूले खास गरेर आधुनिक फ्रान्सेली कवितालाई

वर्तमान रूप प्रदान गर्नमा ठूलो भूमिका खेलेको पाइन्छ । यथार्थमा आजका सबै जसो प्रसिद्ध फ्रान्सेली कविहरू पनि कुनै न कुनै रूपमा यस आन्दोलनसँग सम्बद्ध रहेका देखिन्छन् । वास्तवमा अतियथार्थवादी प्रवृत्तिहरूलाई फ्रान्सेली कविहरूले मात्रै होइन, अपितु त्यहाँका समसामयिक चित्रकार र अरू कतिपय शिल्पकारहरूले समेत ग्रहण गरेर आ-आफ्ना कलाकृतिहरूमा स्थान दिएको देखिन्छ ।

अतियथार्थवादको आधारभूत मान्यता मूलत: फ्रायडवाद र दादावादको सृजनात्मक संयोजनमा आधारित रहेको अनुभव हुन्छ । त्यसैले अतियथार्थवादीहरू भन्छन्- सचेत रूपमा आफ्नो मनसाय मुताबिक निर्माण गरिएको साहित्य र व्यावहारिक जीवनको वास्तविक संसारले भन्दा तर्कहीन मनका अनियन्त्रित स्वैरकल्पना (फेन्टयासी), स्वत: चालित लेखन (अटोम्याटिक राइटिङ) एवं युक्त साहचर्य (फ्री एसोसिएसन) हरूले नै ज्यादा यथार्थताको प्रतिनिधित्व गर्छन् । मूलभूत रूपमा अतियथार्थवादीहरू त्यस्तो स्वप्न-संसार प्रस्तुत गर्न मरिमेट्छन् जुन स्वप्न-संसारको व्याख्या-विवेचना गर्ने काम उनीहरू आफना पाठककै जिम्मामा छाडिदिन्छन् । अतियथार्थवादीहरू कला वा प्रतिभासम्बन्धी कुनै पनि अवधारणालाई महत्त्वहीन बताउँदै खास गरेर स्वचालित लेखन र मुक्त साहचर्यलाई नै आत्मसात् गर्दछन् । उनीहरूका विचारमा कला वा प्रतिभासम्बन्धी अवधारणाहरूले कलाकारमाथि जानाजान नियन्त्रण स्थापित गर्छन् । त्यसो हुनाले उनीहरू उक्त नियन्त्रणबाट उन्मुक्त रहन खोज्दै तर्कहीन र अव्याख्येय कुराहरूमा नै रमाउँछन् ।

अतियथार्थवादीहरूका मनमा अन्तर्मनको निर्बन्ध र स्वन्तन्त्र क्रिया-व्यापार नै समस्त कला-साहित्य तथा ज्ञानको मूल मुहान हो । अत: उनीहरू अन्तर्मनलाई स्वतन्त्र रूपमा क्रियाशील तुल्याउन चाहन्छन् र त्यसैका लागि स्वचालित लेखनतर्फ आकर्षित हुन्छन् र सपनाका, तन्द्राका, अवचेतन मनका विभिन्न अवस्थाका तथा प्राकृत र स्वयं सिर्जित भ्रान्ति एवं दिवास्वप्नका सामग्रीहरूको निर्बाध प्रयोग-उपयोग गर्छन् ।

'निर्बन्ध र स्वतन्त्र मस्तिष्कले मात्र यथार्थको उचाइ छुन सकिन्छ' भन्ने मान्यता अँगाल्ने अतियथार्थवाद वास्तवमा चित्रकला वास्तुकला र अन्य कलाहरूका साथै साहित्यका क्षेत्रमा देखा परेको बीसौं शताब्दीको एक अत्यन्त क्रान्तिकारी आन्दोलन थियो । त्यसैले तार्किक उपपत्ति, उच्च नैतिकता, सामाजिक रीतिस्थिति, साहित्यिक-कलात्मक परम्परागत नीति-नियमहरू तथा नियत विचार र पूर्वाग्रहद्वारा गरिएको कलात्मक सिर्जनामाथिको नियन्त्रण अथवा भनूँ मानवमनको स्वतन्त्र क्रिया-व्यापार माथिका सबै प्रकारका नियम-नियन्त्रण विरूद्धको क्रान्तिलाई नै यस आन्दोलनले आफ्नो मूलभूत उद्देश्य बनाएको अनुभव हुन्छ । यस आन्दोलनले एक वा अर्को क्रान्तिकारी राजनैतिक तथा सामाजिक आन्दोलनहरूसित पनि यदाकदा गहिरो सम्बन्ध स्थापित गरेको पाइन्छ । जे भए पनि यो आन्दोलन यसका संस्थापक-प्रवर्तक आन्द्रे ब्रेतोंका साथै लुई आर्गो तथा चित्रकार साल्भादोर दली जस्ता यसका पेशेवार अनुयायीहरूको अपेक्षाकृत सानो समूहका कृतित्वमा भन्दा आफ्नो सामान्य प्रभावमा बढी महत्त्वपूर्ण देखिन्छ ।

फ्रायडका साथै हेगेल र मार्क्सका कतिपय स्थापनाबाट समेत पर्याप्त प्रेरित-प्रभावित अतियथार्थवाद मूलत: अवचेतन वा अर्धचेतन मनको खोजमा केन्द्रित देखा पर्छ । यस वादले तार्किकता र बौद्धिकतालाई कत्ति पनि मन पराउँदैन र प्रचलित नैतिक मान्यताका विरूद्ध

नयाँ मूल्यहरूको खोज गर्न चाहन्छ । त्यसैले कुनै कुरामाथि सचेत रूपमा नियन्त्रण नगरी सहज रूपले अर्धचेतन-अवचेतनतहको भित्री यथार्थ रहस्य खोलेर स्वचालित साहित्य रच्नु वा चित्र उतार्नु अतियथार्थवादी साहित्य-कलाको सृजन-प्रक्रिया हुन गएको देखिन्छ । संयोगले स्वत: बन्न पुगेका चित्रहरू, सपनाका वृत्तान्तहरू तथा कल्पनाका बिम्बहरूप्रति यस वादले अत्यधिक अभिरुचि राखेको पाइन्छ भने मान्छेका सहजता, स्वाभाविकता र अवचेतन-तहप्रतिको अत्यधिक आकर्षणले गर्दा यस वादमा कामुकताले पनि निकै स्थान ओगटेको पाइन्छ। सङ्क्षेपमा अतियथार्थवादले अभिव्यक्ति-शिल्प र कलाविधानमा पनि विद्रोह गरेको र कलाकारलाई पूर्ण अभिव्यक्ति-स्वतन्त्रता प्रदान गरिनुपर्छ भन्ने कुराको वकालत गरेको पाइन्छ। वास्तवमा अतियथार्थवादी कला स्वप्न वा अन्य अवचेतन व्यापार जस्तै र अमूर्तकला जस्तै रूप-विविधताको समष्टि-स्वरूप हो भन्ने कुरा स्पष्टै छ ।

अतियथार्थवादीहरू अवचेतन मनका क्रियाहरूलाई उन्मुक्त अभिव्यक्ति दिने प्रयास गर्दै र स्वचालित लेखनमा जोड दिँदै भन्छन्– निरन्तर लेखिरहू, जस्तो आउँछ त्यस्तै लेखिरहू । शब्द स्वयं आउँछ, वाक्य आफैं बन्छ। यस्तो लेखन अर्थात् स्वचालित लेखनमा लेखकले व्याकरणिक पदक्रम र विरामचिन्ह हेर्दैन; यसले त केवल निरन्तरताको प्रवाह मात्रै पक्रिन्छ। त्यहाँ कुनै तार्किकता पनि हुनुहुँदैन, त्यहाँ त स्वैर कल्पना (फेन्ट्यासी) को रमणीय क्रीडा र सुन्दर चमत्कार हुन्छ । वास्तवमा अतियथार्थवाद मूलत: कला र साहित्यका माध्यमद्वारा विवेक र चेतनशील आग्रहलाई नकार्दै मानवमनका अन्तर्तहहरूको खोज र अन्वेषण गर्न चाहने आजको एक नवीनतम सिद्धान्त हो । यस वाद वा सिद्धान्तलाई खास गरी कलाका सन्दर्भमा 'कोलाज' (कागज, कपडा र अन्य वस्तुहरूका टुक्रा क्यानभासमा टाँसी बनाएको चित्र) र 'क्युबिज्म' (सेजाँ, पिकासो, ब्राक आदिद्वारा प्रयोग गरिएको चित्रकलाको माध्यम) को संयुक्त रूप हो भनिएको पनि भेटिन्छ ।

अतियथार्थवादको विकासक्रमलाई तीन चरणमा विभाजित गर्न सकिन्छ । सन् १९२० देखि १९२४ सम्मको प्रथम चरणको समयावधिमा यस वादले मुख्यतया अवचेतनको अभिव्यक्तिका लागि प्रविधिको विकासका साथै सकारात्मक राजनैतिक कार्यक्रमको खोज गर्ने काम गरेको पाइन्छ भने सन् १९२४ देखि १९३० सम्मको दोस्रो चरणको अवधिमा यो वाद 'अन्तर्राष्ट्रिय साम्यवाद' को प्रभावमा आएर स्वचालित लेखन-प्रणालीका साथसाथ साम्यवादको अनुसरणमा अग्रसर देखा पर्छ अनि सन् १९३० को दशकको तेस्रो चरणको कालावधिमा चाहिँ यो वाद धर्म, परिवार जस्ता परम्परागत संस्थाप्रति फर्किरहेको जस्तो प्रतीत हुन्छ र यस अवधिमा अभिव्यक्ति-प्रणालीमा पनि केही मात्रामा सचेत नियन्त्रणसमेत अतियथार्थवादी स्वचालित लेखनले सकारेको जस्तो अनुभव हुन्छ। यसो हुँदाहुँदै पनि विलक्षणता र उन्मादको आभासका साथसाथ नयाँ यथार्थ, अतियथार्थको खोज गर्ने सिलसिला, कार्यकारण शृङ्खलाबाट तथा पूर्वापरसम्बन्धबाट मुक्त आकस्मिक संयोजना, वस्तुगत अस्तव्यस्तता, परम्परासँगको विद्रोह र नारीप्रेमको चरम हठ, शहरी सभ्यताप्रतिको आकर्षण, टुक्रा-टुक्रा भावावेगको महत्त्व तथा वैयक्तिक अदम्य इच्छा र स्वतन्त्र यौनेच्छाको निर्बाध पूर्ति-कामना जस्ता प्रवृत्ति यस वादमा देखा पर्दै नै रहे ।

यहाँनिर पूर्वोक्तप्रकार अतियथार्थवादको जन्मस्थल तथा केन्द्रस्थल रहिआएको फ्रान्सका प्रमुख अतियथार्थवादी लेखकहरू को-को हुन् त

भन्ने प्रश्न पनि उठ्न सक्छ । यस प्रश्नको प्रत्युत्तरमा यहाँका आन्द्रे ब्रेतोंका साथै लुई आर्गों, अन्तोनिन आर्तोद, रिने कार, रिने क्रेमेल, रोवर्त देस्नस, इलुआर्द, जुलाइन ग्रेक, माइकेल लिरिस, वेन्जामिन पिरे, फ्रान्सेस पिकाविया, रेमन्द क्विन्यू तथा फिलिप सुपर प्रभृतिको नाम लिन सकिन्छ ।

अतियर्थावादको जन्मस्थल तथा केन्द्रस्थल फ्रान्स भए तापनि यो वाद आज विश्वव्यापी बनिसकेको छ । विशेष गरेर फ्रान्सपछि इङ्ग्ल्यान्डमा यस वादले ठूलो स्वागत-सत्कार पायो र साथै त्यहाँ यसले उत्तिकै विरोधको पनि सामना गर्नुपर्‍यो । सन् १९३६ को जून महीनामा लन्डनमा भएको अतियथार्थवादी कला-प्रदर्शनीलाई लिएर त्यहाँका तत्कालीन पत्रपत्रिकाहरूले पनि यस वादको ठूलो विरोध गरेका थिए, परन्तु पछि बिस्तार-बिस्तारै यस वादका उद्देश्य तथा विशेषताहरूसँग त्यहाँका मानिसहरू परिचित हुन थालेपछि चाहिँ सो विरोध सेलाउँदै गयो । इङ्ग्ल्यान्डमा अतियथार्थवादका प्रमुख समर्थक हर्बर्ट रीड हुन् र उनले पनि आन्द्रे ब्रेतोंले जस्तै अतियथार्थवादी कृतित्वमा स्वतः चालित लेखनलाई विशेष महत्त्व दिएका छन् । स्वतः चालित लेखनका सम्बन्धमा हर्बर्ट रीडको भनाइ उल्लेखनीय छ । आफ्नो 'मिथ ड्रिम एन्ड पोएम' (पुराकथा, स्वप्न र कविता) शीर्षक ग्रन्थमा हर्बर्ट रीडले भनेका छन्- 'स्वतः चालित लेखन' भन्नाले हाम्रो तात्पर्य मनको त्यस अवस्थासँग छ, जसमा अभिव्यक्ति तत्काल एवं नैसर्गिक रूपमा हुन्छ र जहाँको भावचित्र र त्यसको शाब्दिक प्रतिकृतिमा समयको कुनै भिन्नता रहँदैन । हर्बर्ट रीडको सम्पादनमा 'सर्रियलिज्म' (अतियथार्थवाद) भन्ने आफ्नो क्षेत्रको एक महत्त्वपूर्ण ग्रन्थ पनि प्रकाशित भएको छ ।

इङ्ग्ल्यान्डमा अतियथार्थवादी आन्दोलनलाई सन् १९३० को दशकमा बढी लोकप्रिय बनाउन मद्दत गर्नेहरूमा डेभिड ग्यास्कोनको नाम पनि प्रमुख रूपमा लिइन्छ । १६ वर्षको कलिलो उमेरदेखि गतिला कविता लेखेर आफ्नो परिचय दिने ग्यास्कोनका दोस्रो विश्वयुद्धताका प्रकाशित कविताहरू यस सन्दर्भमा उल्लेखलायक छन् ।

इङ्ग्ल्यान्डमा अतियथार्थवादी साहित्य-धारालाई ह्यू साइक्स डेविज लगायत त्यहाँका कतिपय आलोचकहरू उन्नाइसौं शताब्दीको आफ्नो अङ्ग्रेजी साहित्यकै रोमान्टिक धाराको युगानुकूल एक परिवर्तित रूप मान्दछन् र यसमा उनीहरू फ्रान्सेली साहित्यको प्रभाव परेको कुरा अङ्गीकार गर्दैनन् ।

उक्तप्रकार सन् १९३६ देखि इङ्ग्ल्यान्डमा प्रवेश गरेको अतियथार्थवादी आन्दोलनले इङ्ग्ल्यान्डमा जस्तै अमेरिकामा पनि द्वितीय विश्वयुद्धका वेला प्रवेश गरेर व्यापक प्रभाव पारेको पाइन्छ । अमेरिकी समकालीन साहित्यका साथै खास गरी त्यहाँको आजको पप म्युजिक, पप आर्ट र पप कोलाजमा अतियथार्थवादकै भूमिका सर्वोपरि देखा पर्छ । इङ्ग्ल्यान्ड र अमेरिकामा अतियथार्थवादले लेखनका व्यापक क्षेत्रमा पारेको प्रभावलाई आकलन गर्दा डाइलन टमसका कवितादेखि लिएर यता स्वैर कल्पना (फेन्टचासी) का उडानहरू, भ्रान्तिमूलक कल्पनाका लेखनहरू, स्तब्ध, आहत र आश्चर्यचकित तुल्याउने खालका पूर्वापरक्रम र सङ्गतिहीन कथनहरू तथा हेनरी मिलर, टमस पिङ्गोन र विलियम बरोजका उपन्यासहरूसम्म यस वादको प्रभाव मनग्गे फेला पर्छ ।

माथि उल्लेख भए बमोजिम फ्रान्स, इङ्ग्ल्यान्ड र अमेरिका मात्र होइन, अपितु जर्मनी, स्पेन, स्विडेन, इटाली, पोल्यान्ड,

युगोस्लाभिया तथा चेकोस्लोभाकियाका लेखक तथा कलाकारहरूले पनि अतियथार्थवादी प्रवृत्तिहरूबाट प्रेरित-प्रभावित भई साहित्य र कलाकृतिको सिर्जना गरेका छन्। अझ आज त अतियथार्थवादले अन्यान्य यूरोपेली देशहरू लगायत अफ्रिका, दक्षिण अमेरिका तथा एशियाका समेत अनेकानेक देशका साहित्य, कला एवं चिन्तन-पद्धतिमा अत्यधिक प्रभाव पारेको पाइन्छ र यस स्थितिलाई दृष्टिगत गर्दा अतियथार्थवाद आजको अर्थात् बीसौं शताब्दीको सर्वाधिक सशक्त साहित्यिक-कलात्मक आन्दोलन मात्र होइन, अपितु साँच्चिकै विश्वजनीन अभियानसमेत बन्न पुगेको अनुभव हुन्छ।

अतियथार्थवादको प्रत्यक्ष प्रभाव हिन्दी साहित्यमा 'प्रपद्यवाद' वा 'नकेनवाद' (हिन्दीका नलिनविलोचन, केशरी कुमार र नरेश यी तीन कविका नामको आद्यक्षर 'न-के-न' द्वारा प्रवर्तित एक साहित्यिक आन्दोलन) मा भेटिन्छ भने नेपाली साहित्यमा खास गरी मोहन कोइराला र उनका समकालीन अन्य कतिपय कविहरूका कृतिमा अतियथार्थवादी प्रवृत्ति प्रशस्तै फेला पर्छन्। अझ लैनसिंह बाङ्देलको 'लङ्गडाको साथी' शीर्षक उपन्यासलाई त नेपाली अतियथार्थवादी उपन्यासको नमूना नै मान्न सकिन्छ। यसरी अचेल यो अतियथार्थवादलाई साहित्यमा कविता र उपन्यासले मात्र होइन, अपितु कथा र समालोचना जस्ता अन्यान्य विधाहरूले पनि ग्रहण गर्न थालिसकेका छन्।

अतियथार्थवाद र अतियथार्थवादी नवरूपको प्रत्यक्ष-परोक्ष प्रभाव गद्य-पद्य दुवैतर्फका पूर्वीय-पाश्चात्य अनेकौं आधुनिक प्रयोगवादी लेखक-कविहरूमा फेला पार्न सकिन्छ। यस्ता लेखक-कविहरूले कलात्मक संरचनाको परम्परागत ढङ्ग-ढाँचालाई त्यागेर नव-नव प्रयोगलाई अँगालेका देखिन्छन्। तिनका यस्ता प्रयोगमा मुक्त साहचर्य (फ्री एसोसिएशन), शब्दविन्यास तथा वाक्यरचनाका व्याकरणिक नियमको उल्लङ्घन (भाएलेटेड सिन्ट्याक्स), तर्कहीन र भ्रमहीन क्रम, सपना र दिवास्वप्नका जस्ता सिलसिला तथा विलक्षण, मर्मान्तक र हेर्दा परस्पर असम्बद्ध देखिने एकपछि अर्का बिम्बहरूको विन्यास फेला पर्छन्। यथार्थमा यी नै अतियथार्थवादी लेखक-कलाकारहरूका सामान्य प्रवृत्ति हुन्। अतियथार्थवादी लेखक-कलाकारहरूको मूलभूत प्रवृत्ति चाहिँ के हो त भने उनीहरू जागृतावस्थाका अनुभव र अनुभूतिलाई अनास्थापूर्ण सम्झन्छन् र स्वप्नदर्शनलाई यथार्थ मानेर स्वचालित लेखनलाई अँगाल्दै स्वप्निल काव्यकृति वा कलाकृतिको रचना गर्दछन्।

निष्कर्षमा सामूहिक आन्दोलनका रूपमा अतियथार्थवाद दोस्रो विश्वयुद्धको शुरूतिर खास गरेर यसका अनुयायी तथा समर्थकहरूबीचको विवादले गर्दा र अझ खास उक्त विश्वयुद्धको महाविनाश र सन्त्रासका स्थितिपरिस्थितिमा अस्तित्ववादको उदय भएपछि सेलाएर गए तापनि र यस वादले खास आफ्नो किसिमको कुनै त्यस्तो उत्कृष्ट रचना (मास्टर पीस) दिन नसके तापनि यसले आधुनिक र समसामयिक साहित्य, कला तथा विचारधाराहरूमाथि मनग्गे प्रभाव पारेको कुरामा चाहिँ कसैको पनि असहमति हुन सक्तैन।

-कु.ब.जो.

अनुकरण-सिद्धान्त- अनुकरण-(अं. इमिटेशन) ल्याटिन इमिटारी (नक्कल गर्नु) बाट इमिटाटुसबाट अङ्ग्रेजी इमिटेटबाट संज्ञा इमिटेशन

कविहरू अनुकर्ता हुन् र यिनीहरू सत्यबाट दुई तह पर हुन्छन् भनेर प्लेटोले कविहरूमाथि

लगाएको आरोप तथा ब्रह्माण्ड प्रकृतिले जुन उद्देश्यप्राप्तिको लागि प्रयत्न गर्दै छ त्यसको अनुकृति नै काव्य हो भनेर अरिस्टोटलले गरेको प्रशंसा यी दुई कुराहरूलाई पश्चिमी शास्त्रीय आलोचनाका मुख्य घटनाको रूपमा लिन सकिन्छ। पश्चिमी साहित्यलाई हेर्दा प्लेटो वा अरिस्टोटलले जेसुकै भनेका भए तापनि साहित्य आफ्नै पाराले विकसित हुँदै गएको पाइन्छ। प्राचीन साहित्यिक साधनामा प्लेटोको आरोपको प्रभाव नगण्य रहेको छ भने १६ औं शताब्दीमा पुनरुद्धार नहुन्जेल अरिस्टोटलको काव्यशास्त्र (पोएटिक्स) ले साहित्यमा कुनै उल्लेख्य प्रभाव पार्न सकेको देखिँदैन । रचना सिकाउने नियमित अभ्यासको रूपमा कुनै आदर्श नमूना (मोडेल) को अनुसरण गर्न लगाउने चलन रोमनकालसम्म चलेको थियो । सिसेरो डेमस्थिनीजको अनुकरण गर्ने सिफारिश गर्दछन्, किनभने पटुवक्ताले यस उत्तम मोडेलको तरीका र कुशलता सिकोस् भन्ने उनी चाहन्छन् । क्विन्टिलियनको विचारमा साहित्यिक अनुकरण निर्माणात्मक सिद्धान्त हो र यसबाट शिष्यले आफ्ना कमजोरीहरू सुधार्न सक्छ र सुसंस्कृत शैली हासिल गर्न सक्छ । ग्रीकहरूद्वारा प्रस्तुत गरिएको उदाहरणलाई मानक भनेर कविहरूले तिनको अनुकरण गरून् भन्ने होरेस चाहन्छन् । लन्जाइनसको विचारमा विशिष्ट नमूनाको अनुकरण गर्दा लामो अध्ययन तथा प्रतिस्पर्धाको बानी पर्दछ र यस्तो बानीले कविहरूमा उच्च विचार, भावना र अभिव्यक्तिको अभ्यास हुन्छ ।

मध्ययुगी साहित्यशास्त्रीहरूले होरेस, सिसेरो, क्विन्टिलियन जस्ताको अर्तीलाई मानेर साहित्यिक परम्पराको रोमन-परम्परालाई नै कायम राखे र त्यो रोमन-धारणा नै पुनर्जागरण-कालको साहित्य-सिद्धान्त र अभ्यासको आधार बन्यो ।

'अनुकरण' के हो ? अनुकरण त्यस्तो प्रक्रिया हो जसद्वारा कलाले प्रकृतिलाई प्रस्तुत गर्दछ । अरिस्टोटलको भनाइमा अनुकरणमा मिमिसिस सबै प्रकारका कलाको आधार हो। तर यो विचार हेर्दा जति सजिलो छ त्यति छैन । पछिका केही सिद्धान्तवादी (विचारकहरू)ले कलालाई कुनै प्राकृतिक दृश्यको वा 'जीवनको एक लाप्सा' को पुनरुत्पादन हो भनेर व्याख्या गरे तापनि अरिस्टोटलले त्यसो भनेका होइनन्, अरिस्टोटलको लागि अनुकरण भनेको प्रकृतिका अभिव्यक्त कुराहरूको पुनरुत्पादन भएर प्रकृतिका आधारभूत तत्त्वहरूको प्रतिरूप हो । कलाकारले प्रकृतिलाई यस सामान्य अर्थमा अर्थात् प्रतीकको रूपमा प्रस्तुत गर्ने लक्ष्य राखेको हुन्छ । यसमा केही मात्रामा आदर्शीकरण, अर्थात् कमसेकम एउटा प्रणालीको रूपमा प्रकृतिका आधारभूत सिद्धान्तहरूको सङ्कल्पन, समाविष्ट हुन्छ । त्यसकारण कलाकारले प्रकृतिलाई (र मानव-स्वभावलाई) एउटा प्रणाली या पद्धतिको रूपमा सरी सङ्कल्पना गरेको हुन्छ, त्यसै प्रकारले सबैले बुझ्ने रूप दिनको लागि प्रकृतिका खास व्यक्त कुराहरूलाई मिलाउँछ वा संयोजन गर्छ ।

अरिस्टोटलको विचारको धेरै प्रकारले व्याख्या गरिएको छ, गलत अर्थ लगाइएको छ र पुनः परिभाषित पनि गरिएको छ। प्रकृतिको सम्बन्धमा रहेका विभिन्न धारणाहरू वा प्रतिकृतिका विभिन्न विचारहरू वा दुवै कारणहरूले गर्दा अनुकरणका बारे विभिन्न धारणाहरू निस्केका हुन्। जुनसुकै अर्थ लगाए पनि प्रकृति कसरी कलामा अभिव्यक्त हुन्छ भन्ने विषयमा प्रतिपादन गरिएको कुनै न कुनै सिद्धान्ततर्फ यो शब्द अर्थात् 'अनुकरण' ले इङ्गित गर्छ । शास्त्रीय परम्पराप्रति

पुनर्जागरण र नवशास्त्रवादी दुवै युगका विद्वान्हरूको चाख र सम्मानको भाव भएको हुनाले सिद्धान्त र व्यवहारमा तिनले गरेको अनुकरणको परिभाषा प्रायः अरिस्टोटलको भन्दा फरक पाइए तापनि 'अनुकरण' को अवधारणामाथि भने जोर कायमै रह्यो। कैयौं लेखकहरूले प्रकृतिको अनुकरण गर्नभन्दा शास्त्रीय लेखकहरूको अनुकरण गर्न बढी रुचाए र यसले गर्दा 'अनुकरण' शब्दको अर्थमा अन्य साहित्यिक कृतिको नक्कल गर्ने भन्ने आशय थपियो । बिस्तारै यस प्रकारको अनुकरणअन्तर्गत विचार वा साधारण सिद्धान्तहरूको व्याख्यागराइदेखि लिएर अभारोक्तिविना आँखा चिम्लेर गरिएको नक्कल पनि पर्न गयो ।

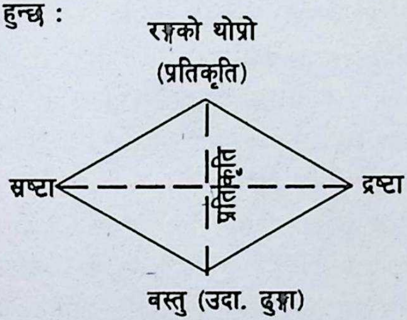
नवशास्त्रवादी आलोचकहरूले कलात्मक सिर्जनाको लागि नियमका सूची तयार पारेका थिए। यद्यपि यस्तो सूचीले ल्याएको अवस्थाका पूर्ववर्ती लेखकहरूको अन्धानुकरण जस्तै निस्सासलाग्दो हुन सक्दथ्यो, तथापि कवि पोपले आफ्नो 'एस्से अन क्रिटिसिज्म' मा दिएका नियमहरूमा व्यक्त मतको अध्ययन गर्दा त्यस वेलाको स्थिति अझै अरिस्टोटलको सिद्धान्तको अनुरूप नै थियो भन्ने पाइन्छ । यस्ता नियमहरूले ठूलाठूला कविहरू पैदा गर्न नसके तापनि धेरै खराब कविहरूबाट संसारलाई जोगाउन सक्छन् भन्ने कवि पोपको विश्वास थियो । त्यसैले, ती नियमहरू प्रकृतिलाई अति राम्ररी अनुकरण गर्न सक्ने कविका कृतिहरूबाट निचोडको रूपमा निकालिएका हुनाले काव्य-सिर्जनाको लागि उपयोगी उपकरणको रूपमा काम लाग्ने थिए । "सामान्य प्रकृतिको ठीक प्रतिरूप-बाहेक अरू कुनै कुराले पनि धेरै समयसम्म वा धेरै राम्ररी खुशी दिन सक्तैन" भन्ने डा. जोन्सनको भनाइ अरिस्टोटलको जस्तै भनाइ हो। डा. जोन्सनका लागि 'ठीक' भनेको 'दुरुस्त' हो, तर त्यो उस्तैपन (दुरुस्तता) प्रणालीको रूपमा प्रकृतिको प्रतिनिधित्वमा हुनुपर्थ्यो र उनको लागि प्रकृति भनेको खास गरी मानव-प्रकृति हो । यस प्रकारले हेर्दा पुनर्जागरण-कालदेखि अठारौं शताब्दीसम्म उत्तम लेखकहरूको प्रकृतिसम्बन्धी धारणा अरिस्टोटलसँग मिल्दो छ, तर वास्तवमा हेर्ने हो भने धेरै लेखकहरूले आफ्ना अग्रजहरूका कृतिको पुनरुत्पादन मात्र गरेका छन् वा आँखा चिम्लेर शास्त्रीय सिद्धान्तका वाक्यलाई (उक्तिलाई) पछ्याएका छन् । तर पछि स्वच्छन्दतावादी कविहरूले प्रकृतिको विषयमा लिएको भिन्न धारणाले गर्दा अनुकरणको सिद्धान्त आलोचनाको लागि उपयोगी रहेन ।

मापदण्डको एउटा छेउमा अरिस्टोटलवादीहरू छन् भने अर्को छेउमा प्रकृतिवादीहरू छन् । यिनीहरू प्रकृतिमा सम्भावना भएसम्म निकटतम र सूक्ष्मातिसूक्ष्म विवरणको पुनरुत्पादन गर्ने प्रयत्न गर्दछन् । यसप्रकार अरिस्टोटलवादी र प्रकृतिवादीहरूको लागि अनुकरणको अर्थ भिन्नभिन्न लाग्दछ । अरिस्टोटलवादीहरूका लागि अनुकरण भनेको आधारभूत प्रणालीको यथार्थ पुनरुत्पादन हो भने प्रकृतिवादीहरूको लागि बाहिरी वास्तविकताको जस्ताको तस्तै पुनरुत्पादन हो । यस्तो विचार र तरीका प्रकृतिका विभिन्न परिभाषा र प्रकृतिलाई कसरी जान्न सकिन्छ भन्ने विभिन्न मतहरूबाट निस्कन्छ । अरिस्टोटलवाद र प्रकृतिवादबीच सिद्धान्त र व्यवहारसम्बन्धी असङ्ख्य विविधताहरू पाइन्छन् ।

अनुकरण प्रतिकृतिको सिद्धान्त- अनुकरण जहिले पनि कसैको वा कुनै वस्तुको, कसैद्वारा वा कुनै चीज(माध्यम)द्वारा र कसैको लागि हुन्छ । यस त्रिकोणात्मक सम्बन्धका दुई

कोणहरू व्यक्ति वा अन्य कुनै चीजले ओगटेको हुन सक्छ भने तेस्रो कोण चाहिँ व्यक्तिले नै ओगटेको हुन्छ अर्थात् कुनै प्रतिकृति चाहिं व्यक्तिहरूकै लागि हुन्छ । यसमा चौथो आयामको पनि सम्भावना छ : प्रतिकृतिको निर्माता या चिन्तक-को, यस कुरालाई दुइटा विकर्णहरूका साथ एउटा चतुर्भुजको चित्रद्वारा प्रस्ट पार्न सकिन्छ ।

यसमा एउटा विकर्णले प्रतिकृति र मूलवस्तुलाई जोड्दछ भने अर्कोले प्रतिकृतिका स्रष्टालाई द्रष्टासँग जोड्दछ । उदाहरणको रूपमा, कुनै ढुङ्गालाई एउटा चित्रमा रङ्गको डोब वा रङ्गको थोप्रो देखाइएको छ भने त्यसमा सम्बद्ध विभिन्न अङ्गहरूको सम्बन्ध यस्तो हुन्छ :



प्रतिकृतिलाई वस्तुसँग जोड्ने रेखालाई 'अनुकृतिको अक्ष' तथा रङ्ग ढुङ्गाको आपसी सम्बन्ध बुझ्ने व्यक्तिहरू- स्रष्टा र द्रष्टालाई जोड्ने रेखालाई 'सम्प्रेषणको अक्ष' भन्न सकिन्छ । यी दुई रेखाहरूको कटाइले सञ्चारमा पर्न सक्ने बाधालाई इङ्गित गर्छ र सम्भाव्य भ्रमलाई जनाउँछ । कुनै सामाजिक परिप्रेक्ष्यमा प्रतिकृतिको प्रयोग प्रारम्भ गर्नासाथ त्यस प्रतिकृतिले दोहोरो भूमिका खेल्न थाल्दछ :– सञ्चार-साधनको रूपमा र यसबाट पर्नसक्ने सम्भाव्य बाधाको रूपमा पनि ।

अनुकरण / प्रतिकृति एक प्रकारको लचिलो अर्थात् तन्कन सक्ने धारणा हो । कहिलेकाहीं कुनै एक वस्तुले कुनै अर्को एक वस्तुको मात्र प्रतिनिधित्व नगरेर त्यस्ता वस्तुहरूको सिङ्गो समूहको प्रतिनिधित्व गर्दछ । त्यो प्रतिनिधि चिह्न अर्थात् प्रतीक त्यस्तै अरू प्रतीकहरूको ठूलो जालोबाट छुट्टिएर रहन सक्तैन । ढुङ्गाको प्रतिनिधित्व गर्ने रङ्गको थोप्रो त्यस ढुङ्गाको वरिपरि रहेका अन्य वस्तुहरूलाई प्रतिनिधित्व गर्ने अरू रङ्गहरूको सन्दर्भमा नै अर्थपूर्ण हुन सक्छ । त्यस सन्दर्भबाट त्यो रङ्गको थोप्रो निकालिदियो भने त्यस थोप्रोले अर्थ दिन बन्द गर्छ र त्यो केवल रङ्गको थोप्रो मात्र रहन्छ । सङ्केतहरू त पद्धति हुन् अर्थात् प्रतिनिधि चिह्नहरूको संयोजन गर्ने र उद्‌वाचन गर्ने नियमहरूको सँगालो हो र प्रतिकृति (प्रतीक) एक प्रकारको सामाजिक समझदारी मात्र हो ।

अरिस्टोटल भन्दछन् – प्रतिकृतिहरू एक-अर्कासँग तीन किसिमले मिलेका हुन्छन् – वस्तु, विधि र साधन तीन हिसाबले । जसको प्रतिकृति तयार गरिन्छ त्यसलाई 'वस्तु' भनिन्छ, 'विधि' भन्नाले प्रतिकृति तयार गर्ने तरीका बुझिन्छ, र 'साधन' भनेको यस कार्यमा प्रयोग गरिने वस्तु हो । सङ्केतहरू 'साधन' हुन्- अर्थात् भाषा, सङ्गीतरूप, रङ्गरोगन आदि 'साधन' हुन् । ती 'विधि' प्रतिकृतिको अर्को एउटा विशेषता देखाउँछन् । त्यो हो प्रतिकृतिका सङ्केतलाई प्रयोग गर्ने विशिष्ट तरीका । साहित्यिक प्रतिकृतिको साधन 'भाषा' हो । तर फेरि विभिन्न प्रकारका प्रभावहरू प्राप्त गर्नाका लागि त्यस साधनलाई प्रयोग गर्ने पनि धेरै तरीकाहरू छन् । तिनीहरूमध्ये केही 'शैली' वा 'विधा' का रूपमा संस्थापित हुन पुग्छन्, र सङ्केतहरू जस्तै यिनीहरू पनि सामाजिक सम्झौताका कुरा हुन् । प्रतिकृतिका शैलीहरूसँग सम्बन्ध भएका यी लघु सङ्केतहरूलाई सामान्यत: 'परिपाटी' भन्दछन् । 'सङ्केत' र 'परिपाटी' बीच के पाइन्छ भन्ने

कुरा बुझ्नको लागि 'माध्यम' र 'विधा' को भिन्नतामाथि विचार गर्नुपर्छ। जस्तो कि हामी भाषालाई प्रतिकृतिको एउटा माध्यमको रूपमा, साहित्यलाई त्यस माध्यमको सौन्दर्यपरक प्रयोगको रूपमा लिन सक्छौं, र काव्य, उपन्यास तथा नाटकहरू जस्ता ठूलठूला विधाहरूलाई त्यस माध्यमअन्तर्गत मान्न सक्छौं।

कुनै प्रतिकृतिको विश्लेषण गर्दा ध्यान दिनुपर्ने महत्त्वपूर्ण कुरा प्रतिकृतिमा प्रयुक्त वस्तु र प्रतिकृतिले प्रतिनिधित्व गर्ने वस्तुबीचको अन्त:-सम्बन्ध हो। लक्षणशास्त्रीहरू तीन प्रकारका प्रतिकृत्यात्मक सम्बन्ध मान्दछन् – प्रतिमा, प्रतीक, सूचक। 'ढुङ्गाले मानिसको प्रतिनिधित्व गर्छ' भन्ने प्रतीकात्मक विवरणले समरूपतामा बढी जोर दिन्छ। यस प्रकारले हेर्दा 'मिमिसिस' र अनुकरण प्रतिनिधित्वका प्रतिमात्मक रूप हुन् जो माध्यमको भिन्नताभन्दा माथि हुन्छन्। यसको विपरीत, प्रतीकात्मक प्रतिकृति सङ्केत र यसले जनाउने वस्तुको समरूपतामा आधारित नभएर यादृच्छिक सम्झौतामा भर पर्छ। 'ढुङ्गाले मानिसको प्रतिनिधित्व गर्छ', किनभने हामीले यो यस्तै हुनेछ भनेर आपसमा सम्झौता गरेका छौं। भाषामा हुने प्रतिनिधित्व 'प्रतीकात्मक' हो किनभने अक्षरहरू, शब्दहरू तथा सिङ्गै आलेखको ध्वनि र बाह्य संसारसँग साम्य नभए तापनि ती अक्षर आदिले ध्वनि र बाह्य संसारको प्रतिनिधित्व गर्दछन्। 'कार्य-कारण' को हिसाबले या स्थितिगत निकटता वा सम्बन्धले गर्दा स्थापित हुने प्रतिनिधित्व 'सूचक' प्रतिनिधित्व हो। जस्तो – कुनै मानिसले म यहाँ थिएँ भन्ने जनाउन कुनै ठाउँमा एउटा ढुङ्गा राख्दछ भने त्यस ढुङ्गाले त्यस मानिसको सूचकको काम गर्दछ। यसरी हेर्दा कुनै खास प्रतीकले एकभन्दा बढी वस्तुको प्रतिनिधित्व गर्न सक्तैन भन्न सकिन्नँ। 'फोटोग्राफ' ले सामान्यतया प्रतीकात्मक र सूचक दुवै प्रकारको प्रतिनिधित्व दर्शाउँदछ, किनभने यसले समरूपता तथा कार्य-कारणमा कुनै किसिमले दृश्य वस्तुहरूको प्रतिनिधित्व गर्दछ।

प्रतिकृतिको भाषामा साहित्य र अन्य कलाहरूलाई व्याख्या गर्ने लामो परम्पराको सँगसँगै यस्तो विचारप्रति असन्तोष जनाउने पनि उत्तिकै लामो परम्परा छ। प्लेटोले प्रतिकृति मूल वस्तुको सट्टामा स्थापित वस्तु मात्रै हो भन्ने तर्क दिए र उनको विचारमा यसभन्दा खराब कुरा त के हो भने त्यस्ता प्रतिष्ठापित वस्तुले खराब मानिसहरू र आचरणको प्रतिनिधित्व गर्ने सम्भावना बढी छ र यसले 'खराब' (अर्थात् 'कु') को अनुकरणलाई प्रोत्साहन दिनेछ। वास्तवमा हेर्ने हो भने हरेक समाजले प्रतिकृति वा अनुकरणको सम्बन्धमा केही न केही निषेध गरेकै हुन्छ। मूर्तिको विरोध गर्न, ईश्वरको नाम मुछ्न, मानिसको नग्न रूप देखाउन, यौन र हिंसा प्रदर्शन गर्न पाइँदैन भन्ने जस्ता विभिन्न किसिमका निषेधहरू 'सामाजिक सम्झौता' का महत्त्वपूर्ण अंश हुन्। यसले फलानाको लागि फलानो कुरो जनाओस् वा फलानो कुराको प्रतिनिधित्व गरोस् भन्ने कुरा विषयवस्तु वा दर्शकको हिसाबले सधैं नै प्रतिबन्धको अधीन हुन्छन्। काल्पनिक व्यक्ति वा घटनाहरूका सौन्दर्यपरक प्रतिकृतिहरूलाई समेत राजनीति वा आदर्शका प्रश्नहरूबाट पूर्णरूपेण अलग्याउन सकिँदैन। साहित्यिक प्रतिकृतिहरूका धारणाहरूका लागि थुप्रै हाँकहरू छन्। तीमध्ये धेरैजसो प्रातिनिधिक त्रिकोणको प्रयोग निश्चित मूल्य र मान्यताहरूको लागि मात्र सीमित राखिएको पाइन्छ। यसप्रकार कलाका 'आदर्शवादी' सिद्धान्तहरूले [illegible] 'उच्च प्रकृति'लाई आफ्नो

प्रतिपाद्य विषय बनाउँछन् र निम्न जीवनका प्रतिकृतिको जिम्मा व्यङ्ग्यचित्रण वा उपहास जस्ता 'निम्न' विधालाई लगाउँछन्। प्रतिकृतिको लागि सबभन्दा गाह्रो हाँक अभिव्यञ्जनावाद र रीतिवादबाट आउँछ। अभिव्यञ्जनावाद प्रायः प्रतिनिधित्व हुन नसक्ने वा अनुकरण गर्न नसकिने, तर कलाकृतिमा कुनै न कुनै प्रकारले अभिव्यञ्जित हुने तत्त्व (जस्तो, ईश्वर, आत्मा, स्रष्टाको उद्देश्य इ.) लाई आफ्नो विषयवस्तु मान्दछन्।

रीतिवाद वा कलाका अमूर्त सिद्धान्तहरूले प्रतिनिधित्वका साधनहरू र विधामा जोड दिन्छन् र प्रतिनिधिमूलक त्रिकोणका अन्य दुई कोणलाई कम जोड दिन्छन्।यसो हुँदा जब विधा आफ्नै सङ्केततर्फ फर्कन्छ र स्वयंमा आत्मसन्तुष्टि लिएर रमाउन थाल्छ त्यसवेला प्रतिकृत वस्तु अदृश्यसम्म हुन सक्छ। आधुनिकतावादले अक्सर आफूलाई 'कला, भाषा र मानसका प्रतिनिधिमूलक मोडेल' बाट माथि उठेर परिपक्व भइसकेको भन्ने देखाउँछ र त्यसै रूपमा प्रस्तुत गर्दछ र के भन्दछ भने आधुनिक युगमा साहित्य र अन्य कलाहरूलाई प्रतिकृतिको रूपमा हेर्ने चलन हटिसकेको छ। रीतिवादीहरूको विचारमा साहित्यले आफ्नै विषयमा कुरा गर्छ, जीवनले कलाको अनुकरण गर्छ, वास्तविकता भन्नु नै कृति हो र कृतिभन्दा बाहिर केही छैन। फलस्वरूप, 'साहित्यिक अनुकरणको परम्परागत मान्यतालाई जीवन्तता प्रदान गर्ने 'जीवन' र 'साहित्य' को प्रतिमुखता भताभुङ्ग हुन्छ, तर मूल वस्तु र प्रतिकृतिको सम्बन्धको रूपमा अनुकरणको संरचना भने ठूलो जोशसाथ फर्केको भान हुन्छ। आधुनिकेतर संस्कृति प्रायः अति प्रतिनिधित्वको युगको रूपमा चित्रित गरिन्छ र वास्तविकतालाई नै प्रतिकृतिहरूको अनन्त जालोको रूपमा अनुभव गर्न थालिन्छ। कलाको रूपावली अमूर्त चित्रकला र सङ्गीतको शुद्ध अप्रतिनिधिमूलक रीतिवादबाट निस्केर आमसञ्चार र विज्ञापनमा सर्दछ जसमा हरेक चीजको प्रतिकृति चाहुन्जेलसम्म निकाल्न सकिन्छ र तिनलाई 'कला' का रूपमा प्रस्तुत गर्न सकिन्छ। पहिले-पहिले अनुकृतिका उद्देश्य भनिने 'वस्तु' आफैं 'प्रामाणिक', 'सत्य' जस्ता कोटिहरू अहिले आएर आफैं अनन्त रूपमा प्रतिकृत हुने र वितरित हुने प्रतिकृति हुन पुग्छन्। यस्तो स्थितिमा मूल पाठको अपनत्व, अर्थको निर्धारण-योग्यता, लेखकको निष्ठा र व्याख्याको वैधता जस्ता धारणाहरूले सबै साहित्यिक मूलपाठको प्रतिनिधिमूलक (वा प्रतिनिधि-विरोधी) लक्षणमा आ-आफ्ना भूमिका खेल्दछन्।

प्रतिकृतिसम्बन्धी धारणाबाट पलायन र यस्तो पलायनको असम्भाव्यताको बलियो आवेग साहित्यमा पाइन्छ। प्रतिकृतिद्वारा नै हामी आफ्नो अभिप्रायलाई प्रकट गर्न सक्छौं र जसले हाम्रो अभिप्रायलाई सौन्दर्य र आमक्षेत्रमा हामीबाटै अलग्याउँछ। अभिप्राय र सम्प्राप्ति, तथा मौलिक र अनुकृतिबीच रहेको धाँजोको रूपमा होस् प्रतिकृतिले अविलम्ब तात्कालिकता या सत्यताको मूल्य चुकाउनुपर्दछ। तर प्रतिकृतिले त्यस्ता धाँजाको सट्टामा केही दिन्छ र त्यो दिइने चीजमध्ये एउटा हो 'साहित्य'।

-श्री.ध.लो

अपभ्रंश साहित्य– 'अपभ्रंश' शब्दको प्रयोग सबभन्दा पहिले पतञ्जलि (१५० ई.पू. १:१:१:) ले गर्दा यसको अर्थ कुनै भाषा-विशेष वा संस्कृत-प्रसूत भाषाको विशेष चरण भन्ने थिएन, यसको अर्थ खालि शिष्ट संस्कृत शब्दबाट विकृत वा अपभ्रष्ट वा अपाणिनीय रूप भन्ने मात्र लाग्दथ्यो। भरत (३०० ई.) को नाट्यशास्त्र (१७:६१) मा संस्कृत र देशीदेखि बाहेकको, आभीरहरूले बोल्ने उकार-बहुल

भाषा भन्ने लक्षण भएको 'विभ्रष्ट' नाम दिइएको भाषाको भेद धेरै कुरामा अपभ्रंश भाषाका लक्षणहरूसँग मिल्छ । यसबाट के बुझिन्छ भने अपभ्रंश भाषाले आफ्नो विशिष्ट स्वरूप तेस्रो शताब्दीदेखि नै कायम गर्न लागेछ । भामह (६०० ई.) का पालामा त अपभ्रंश साहित्यकै माध्यम भएको (काव्यालङ्कार १:१६, २८) बुझिन्छ । दण्डी (सातौं शताब्दी) ले अपभ्रंशलाई 'आभीरहरूको बोली' (आभीरादिगिर:) मानेका छन् र साहित्यिक प्रयोजनमा अपभ्रंशको स्थान इङ्गित गरेका छन् । रुद्रट (नवौं शताब्दी) ले भाषाका आधारमा काव्यको वर्गीकरण गर्दा संस्कृत, प्राकृत, मागध, पिशाच, शौरसेनी र अपभ्रंश यी नाम लेखेका छन् (काव्यालङ्कार २.१२) । राजशेखर (९००-९२५ ई.) ले पनि संस्कृत, प्राकृत र पैशाचीकै हाराहारीमा अपभ्रंशलाई विशिष्ट साहित्यिक माध्यमका रूपमा परिचय गराएका छन् । नमि साधु (१०६९ ई.) ले आफ्ना पालामा अपभ्रंश भाषामा शौरसेनी र मागधी छ्यासमिस भएको सूचना दिएका छन् । एघारौं शताब्दीमै पूर्वी बौद्ध प्राकृतका व्याकरणकार पुरुषोत्तमले अपभ्रंशलाई शिष्टहरूको भाषा भनेर चिनाएका छन् । त्यसपछि वाग्भट (११४० ई.) ले पनि अपभ्रंशलाई संस्कृत र प्राकृतकै कोटिको साहित्यिक भाषा मानेका छन् । हेमचन्द्र (१२ औं शताब्दीको अन्त्य) का पालामा नै अपभ्रंश बोलचालको भाषा नभएर संस्कृत र प्राकृत झैं साहित्यिक प्रयोजनको भाषा भइसकेकाले उनले (काव्यानुशासन ८:३३०-७) अपभ्रंश र तत्कालीन बोलचालको भाषामा फरक छुट्याएका छन् ।

उपर्युक्त सर्वेक्षणबाट के बुझिन्छ भने अपभ्रंश शब्दको प्रयोग दोस्रो शताब्दी ई.पू. (पतञ्जलि) मा सर्वप्रथम भए पनि त्यसबेला यसको अर्थ 'संस्कृतबाट विकृत वा अपाणिनीय' भन्ने मात्र थियो र त्यसबेला अपभ्रंशले विशिष्ट भाषाको रूप लिइसकेको थिएन । तेस्रो शताब्दी (ई.) मा (भरत) प्रयोग भएको 'विभ्रष्ट' भन्ने शब्दले चिनिने भाषाका भेदमा धेरै लक्षणहरू अपभ्रंशसँग मिल्ने भएकाले अपभ्रंश भाषाले आफ्नो छुट्टै विशिष्ट रूप तेस्रो शताब्दीदेखि नै लिन लागेको प्रतीत हुन्छ । भाषाशास्त्रीहरू पाचौं-छैटौं शताब्दी (ई.) देखि १० औं- ११ औं शताब्दी (ई.) सम्म अपभ्रंश भाषा बोलचालको माध्यम भएको मान्दछन् । एघारौं शताब्दीमा (पुरुषोत्तम) अपभ्रंशलाई शिष्ट भाषा मानिन्थ्यो अनि १२ औं शताब्दी (ई.) पछाडि अपभ्रंश सार्वजनिक बोलचालको भाषा रहेन ।

जोन बिम्स (१८७२ ई.) ले अपभ्रंशलाई दण्डीले झैं सिन्ध र राजपूतानाको भाषा मानेका छन् । होर्नले (१८८० ई.) का विचारमा अपभ्रंश सम्पूर्ण उत्तर-भारतका विभिन्न भागमा बोलिने आर्य-भाषाका विविध रूपको साझा नाम हो । यस सिद्धान्तको पुष्टि गर्न उनले **राजतरङ्गिणी**का आधारमा अपभ्रंशका निम्नलिखित भेदहरू भएको मानेका छन् – (१) आभीरी (सिन्धी, मारवाडी), (२) आवन्ती (राजपूतानी), (३) गौर्जरी (गुजराती), (४) वाह्लीकी (पञ्जाबी), (५) शौरसेनी (प. हिन्दी), (६) मागधी वा प्राच्य (पूर्वी हिन्दी), (७) ओडी वा उत्कली (उडिया), (८) गौडी (बङ्गाली) (९) सैप्पाली (नेपाली) र (१०) दाक्षिणात्य वा वैदर्भिका (मराठी) । होर्नलेका विचारमा कोष्ठमा दिइएका आधुनिक आर्य-भाषाहरू अपभ्रंशका उल्लिखित भेदबाटै विकसित भएका हुन् । भण्डारकर (१८८५ ई.) का विचारमा अपभ्रंशको मूल थलामा अहिले 'व्रजभाखा' बोलिन्छ । चटर्जी (१९२६ ई.) का विचारमा ६००-१००० ई. मा संस्कृतबाट विकसित सबै प्राकृत (शौरसेनी, मागधी,

महाराष्ट्री, पैशाची, अर्धमागधी र खश) बाट एक-एकवटा अपभ्रंश उत्पन्न भयो। चटर्जी गढवाली, कुमाउनी र नेपाली भाषा खश-अपभ्रंशबाट विकसित भएको मान्दछन् र खश-अपभ्रंश उनैले कल्पना गरेको खश-प्राकृतबाट विकसित भएको हो, जसको निकट्-सम्बन्ध शौरसेनीसँग छ।

यसबाट के बुझिन्छ भने अपभ्रंश भनेको भारतीय आर्यभाषाको एउटा चरण (६००-१२०० ई.) हो। त्यस चरणमा उत्तर-भारतको विस्तृत भू-भागमा बोलिने आर्य-भाषाका विभिन्न भेदहरूको साझा नाम नै अपभ्रंश हो। अपभ्रंश नेपाली-हिन्दी-बङ्गाली जस्ता आधुनिक आर्य-भाषाभन्दा अघिल्लो चरण हो, तर आधुनिक आर्य-भाषा र अपभ्रंशका बीचमा 'अवहठ्ठ' भन्ने चरणको पनि, भाषाशास्त्रीहरूले कल्पना गरेका छन्। अपभ्रंशभन्दा अगाडिको चरण प्राकृत भाषाको चरण (५०० ई.पू.-५००ई.) मानिन्छ र त्यसभन्दा अगाडिको चरण संस्कृतको हो।

राजपूतहरूको स्वर्णयुग (९ औं-१२ औं शताब्दी) मा सम्पूर्ण उत्तर-भारतमा (गुजरातदेखि बङ्गालसम्म) चटर्जी (१९२६ ई.) का अनुसार, शौरसेनी-अपभ्रंश सामान्य बोलचालको भाषा थियो। 'अपभ्रंश साहित्य' भनेको अपभ्रंश भाषामा लेखिएको साहित्य हो। अपभ्रंश भाषाको चरण छैटौंदेखि बाह्रौं शताब्दीसम्म भएपछि अपभ्रंश भाषामा साहित्य चाहिँ सातौंदेखि सत्रौं शताब्दीका बीचमा लेखिएको पाइन्छ। त्यसमा पनि एघारौं शताब्दीदेखि तेह्रौं शताब्दीसम्म अपभ्रंश भाषामा सबभन्दा बढी साहित्य-रचना भएको छ। अर्थात् जुन वेलासम्म अपभ्रंश भाषा सर्वसाधारणको बोलचालको माध्यम थियो त्यस वेलाभन्दा बढ्ता अपभ्रंश भाषामा साहित्य-लेखन यो भाषा सार्वजनिक बोलचालको माध्यम नभएर नेपाली-हिन्दी-गुजराती-बङ्गाली जस्ता आधुनिक आर्यभाषा नै बोलचालको माध्यम भएका वेलामा भएको पाइन्छ। हुन त संस्कृत र प्राकृतमा पनि साहित्य त्यसवेला फस्टाएको देखिन्छ जुनवेला त्यो भाषा सार्वजनिक बोलचालको माध्यम त्यति थिएन। यही कुरो अपभ्रंश भाषा र साहित्यका हकमा पनि लागू भएको पाइन्छ।

अपभ्रंश भाषामा उपलब्ध साहित्यमा नाटक वा कुनै अर्को दृश्यकाव्य र गद्य-विधा पाइँदैन; समग्र साहित्य पद्य-विधामा मात्र पाइन्छ। अपभ्रंश भाषामा उपलब्ध सम्पूर्ण साहित्य धार्मिक मात्र छ। त्यसमा पनि अधिकांश साहित्य जैन-धर्मसँग सम्बन्धित छ र थोरै मात्र बौद्ध वा हिन्दू-शैवसँग सम्बन्धित देखिन्छ। अधिकांश साहित्य जैन भएकाले नै अपभ्रंश साहित्यलाई जैन र जैनेतर भनी भेद गर्ने चलन छ। जैनहरूका समुदायमा धार्मिक ग्रन्थहरूको प्रतिलिपि गरेर जैन ग्रन्थागारमा राखिदिनु एउटा पुण्यकार्य मानिन्थ्यो। त्यसैले गर्दा उपलब्ध जैन-साहित्य अधिकांश जैन-ग्रन्थागारमै पाइएको हो। अझै पनि जैन ग्रन्थागारमा सुरक्षित कतिपय ग्रन्थहरू लुकिरहेको हुन सक्ने सम्भावना छ। अपभ्रंश भाषामा जैन धर्मसँग असम्बन्धित साहित्य पनि लेखियो होला, तर त्यस्तो कृति धार्मिक ग्रन्थागारमा हुन नसक्ने हुनाले कम उपलब्ध छ, जस्तै विद्यापतिको **कीर्तिलता** (ऐतिहासिक प्रबन्ध-काव्य), र अब्दुल रहमानको **सन्देश-रासक** (एउटी विरहिणीको आफ्नो प्रियतमलाई लक्ष्य गरेको सन्देश)।

शैव-सम्प्रदायसँग सम्बन्धित र शैवधर्मको प्रतिपादन गर्ने केही फुटकर रचना काश्मीरी भाषाका ग्रन्थहरूमा यताउति छरिएका पाइन्छन्; सिङ्गो ग्रन्थका रूपमा चाहिँ शैव अपभ्रंश साहित्य पाइएको छैन।

अपभ्रंश भाषामा उपलब्ध सबभन्दा पुरानो साहित्य राहुल सांकृत्यायन (२०१४) ले तिब्बतबाट सङ्ग्रह गरेर छापेको सरहपादका दोहा-कोश हो। त्यसमा राहुलले चौरासी बौद्ध सिद्धको नाम पनि लेखेका छन् जसमध्ये सरहवा, शबरपा, लुईपा, दारिकपा, कण्हपा र शान्तिपा प्रमुख छ। यिनीहरूको भाषा मूलत: 'पूर्व दिशा' (बङ्गाल, पूर्णियाँ, भागलपुर) अर्थात् मगधको पूर्वी प्रदेशको अपभ्रंश हो । सरहपादको जन्मथलो पूर्णियाँको राज्ञी(रानी ?, विराटनगर) भन्ने गाउँ हो। महायानबाट सरहपादले नै वज्रयान अझ त्यसबाट सहजयानको विकास (८ औं शताब्दी) गरे। सहजयान सन्त-साहित्यमा ब्राह्मणवाद, रूढिवाद र धर्मको बाहिरी आडम्बरको विरोध हुन्छ, सरल जीवनको पक्ष लिइएको हुन्छ; भक्ष्याभक्ष्य-गम्यागम्यको भेद हुँदैन, जन भाषामा जोड दिइन्छ; गुरुवचनलाई सर्वोपरि मानिन्छ। त्यहाँ धार्मिक र सामाजिक विद्रोह छ, तन्त्र-मन्त्रको खण्डन छ, शास्त्रको र छूवाछूतको विरोध छ, जोगीको उपहास छ; शून्यतामा जोड दिइएको छ र ईश्वरको पनि निन्दा छ ।

जैन अपभ्रंश साहित्यमा महाकाव्य खण्डकाव्य, मुक्तक, रूपक-काव्य, कथा-साहित्य र फुटकर कविता पाइन्छ। यो सम्पूर्ण साहित्य जैनधर्म र आचरणको प्रचारका लागि भएकाले अधिकांश रचना संस्कृत र प्राकृत झैं उत्कृष्ट वा उल्लेखनीय छैनन् । स्वयम्भू, पुष्पदन्त, धवल, धनपाल, नयनन्दी, कनकामर र धाहिल जस्ता कविहरू अपभ्रंशका प्रतिभाशाली कवि मानिन्छन् र तिनीहरूमध्ये पुष्पदन्तको स्थान सर्वोच्च रहेको छ ।

(क) **महाकाव्य-** अपभ्रंश साहित्यका सर्वप्रथम महाकवि स्वयम्भू (आठौं शताब्दी) हुन् । उनले **पउमचरिउ** (पद्मचरित) र **रिट्ठणेमि चरिउ** (अरिष्टनेमि चरित ?) अर्थात् **हरिवंश-पुराण** यी दुईवटा महाकाव्य लेखेका छन् । संस्कृत र प्राकृत महाकाव्यमा कुनै महापुरुषको चरित-बर्णन गरेझैं अपभ्रंश महाकाव्यमा पनि जैन तीर्थङ्करहरूको र अन्य महापुरुषको चरित्र वा माहात्म्य-बर्णन गरिन्छ । जैन कविहरू उपलब्ध पौराणिक-ऐतिहासिक स्रोत र कथा-वस्तुलाई पनि जैन-अनुशासनअनुकूल बनाउन फेरफार गर्छन्। जैन कविहरू पहिले जैनधर्म प्रचारक नभई कवि हुनै सक्तैनन् ।

अपभ्रंश महाकाव्यहरू महाकाव्य, पुराण र महापुराण तीन नामका पाइन्छन्। महाकाव्यमा सर्गलाई सन्धि भन्ने चलन छ। प्राय: यस्ता महाकाव्यहरू संस्कृत र प्राकृतको अनुकरणले शिथिल पाइन्छन् । महाकाव्यमा प्राय: शान्तरसको प्राधान्य हुन्छ । महापुराणमा चौबीस तीर्थङ्कर, बाह्र चक्रवर्ती, नौ वासुदेव, नौ बलदेव र नौ प्रतिवासुदेवको चरित्र-वर्णन हुन्छ । यसरी त्रिसठ्ठी महापुरुषको चरित्र-वर्णन अपभ्रंश महापुराणमा हुन्छ । जैनहरूका रामकथामा राम, लक्ष्मण र रावण तीनैजना त्रिसठ्ठी जैन महापुरुषमध्ये पर्छन्। प्रत्येक कल्पका त्रिसठ्ठी महापुरुषमध्ये राम आठौं बलदेव, लक्ष्मण आठौं वासुदेव र रावण आठौं प्रतिवासुदेव मानिन्छन् । बलदेव र वासुदेव (सौतिने दाजुभाइ) मिलेर प्रतिवासुदेवसँग लडाइँ गर्छन् र मार्छन् । मरेपछि त्यसै पापले वासुदेव नरकमा पर्छन्। आफ्ना भाइ मरेकाले आजित भएर बलदेव जैनधर्ममा दीक्षित हुन्छन् र अन्त्यमा मोक्ष पाउँछन् ।

जैनहरूले प्रयोग गर्ने रामकथामा मूलभूत रूपमा दुई पाठभेद पाइन्छ- एउटा विमलसूरि को परम्परा अर्को गुणभद्रको परम्परा ।

पुराण र महापुराणमा के फरक छ भने

पुराणमा एउटै व्यक्तिको चरित्र-वर्णन हुन्छ तर महापुराणमा विभिन्न महापुरुषको चरित्र-वर्णन हुन्छ । संस्कृत र प्राकृत महाकाव्यमा झैं अपभ्रंश महाकाव्यको कथास्रोत मूल रूपमा रामायण र महाभारत नै छ, तर जैन अनुशासनसँग मिल्ने गरी कथावस्तुलाई बङ्ग्याइएको छ ।

स्वयम्भूपछि महाकाव्य लेख्ने दोस्रा व्यक्ति पुष्पदन्त (१० औं शताब्दी) हुन्। पुष्पदन्तलाई अपभ्रंश साहित्यका सर्वश्रेष्ठ कवि मानिन्छ । उनले **महापुराण** लेखेका छन् । उनको महापुराण (अर्थात् त्रिसठ्ठी महापुरुष गुणालङ्कार) तीन भागमा बाँडिएको छ । तीनै खण्ड गरी १०२ सन्धि छन्। यसमा प्रकृति-वर्णन, त्रिसठ्ठी महापुरुषको चरित्र-वर्णनसँगै पाइन्छ । नायकहरूकै सङ्ख्या धेरै भएकाले पनि यो महाकाव्य विशालकाय हुन गएको छ। यसमा हरेक सन्धिमा कविले बेग्लै छन्द प्रयोग गरेका छन् र हरेक कडवकको पहिलो श्लोक अरूभन्दा बेग्लै छन्दमा लेखेका छन्। संस्कृत र प्राकृतमा नपाइने नयाँ छन्द अपभ्रंश साहित्यमा धेरै पाइन्छ। पुष्पदन्तका महाकाव्यमा वार्णिकभन्दा मात्रिक छन्दको सङ्ख्या बढी छ, र विभिन्न किसिमका अलङ्कारको प्रयोग गरिएको छ जसमध्ये उत्प्रेक्षा-अलङ्कार सर्वाधिक प्रिय देखिन्छ ।

पुष्पदन्तपछि धक्कड (११ औं-१२ औं शताब्दी) ले **भविसयत्त कहा** भन्ने महाकाव्य लेखेका छन्। यस महाकाव्यको विशेषता के छ भने यसमा पुराण वा इतिहास-प्रसिद्ध कथावस्तुको वर्णन गरिएको छैन । श्रुतपञ्चमी-व्रतको माहात्म्य-वर्णन नै यस महाकाव्यको प्रयोजन हो। भविसयत्त एउटा व्यापारीको नाम हो। महाकाव्यमा उसैलाई नायक बनाइएको छ ।

हरिवंशपुराण नामका महाकाव्यहरू अपभ्रंश साहित्यमा धेरै पाइन्छन्। यो परम्परा स्वयम्भू (८ औं शताब्दी) बाटै शुरू हुन्छ । त्यसपछि धवल (१० औं-११ औं शताब्दी) ले यसै नाउँको महाकाव्य लेखे जसमा १२२ वटा सन्धि छन्। त्यस्तै यश:कीर्ति (१५ औं शताब्दी) र श्रुतकीर्ति (१५ औं-१६ औं शताब्दी) ले पनि यसै नामका एक-एकवटा महाकाव्य लेखेका छन्। यश:कीर्तिले **पाण्डव-पुराण** भन्ने अर्को महाकाव्य पनि लेखेका छन् ।

चन्दवरदाई (१२ औं शताब्दी) को **पृथ्वीराज रासो**मा पृथ्वीराज चौहान (तृतीय) लाई नायक बनाइएको छ । चन्दवरदाई पृथ्वीराज चौहानकै राजकवि प्रतीत हुन्छन्। जोन बिम्सले यस कृतिलाई हिन्दी साहित्यको सबभन्दा पुरानो रचना मानेका छन् । यस ग्रन्थमा धेरै क्षेपक हालिएको छ र धेरै पाठभेद पनि पाइएको छ। यो महाकाव्यको मात्र विषयवस्तु धार्मिक छैन ।

पद्मपुराण पनि जैन महाकाव्यहरूको प्रचलित शीर्षक हो । अपभ्रंशमा यसको श्रीगणेश पनि स्वयम्भू (आठौं शताब्दी) ले नै गरेका हुन् । स्वयम्भूको **पउम चरिउ**पछि **पद्मपुराण** वा **बलभद्रपुराण** नामको ११ सन्धि २६५ कडवक भएको महाकाव्य देखा पर्छ । जैन परम्परामा 'पद्मपुराण' वा 'पद्मचरित' भनेको 'रामायण' हो । प्राकृत साहित्यदेखि नै यो परम्परा जैन-साहित्यमा कायम भएको पाइन्छ । **बलभद्रपुराण** रइधू कवि (१५ औं शताब्दी) ले लेखेका हुन् ।

(ख) खण्डकाव्य- खण्डकाव्य अपभ्रंश साहित्यमा चरिउ (चरित, चरित्र) का रूपमा धेरै पाइन्छ। कुनै जैन पुण्यात्माको चरित्र-वर्णन गरिने हुनाले नै यी खण्डकाव्यहरूलाई चरितग्रन्थ वा 'चरिउ' भन्ने चलन छ। बौद्ध चर्या (माथि लेखिएको) को जैन चरिउसँग कुनै तात्त्विक सम्बन्ध छ कि छैन केही पनि भन्न सकिदैन । अपभ्रंशमा उपलब्ध खण्डकाव्यमा

अब्दुल रहमान (१२ औं-१३ औं शताब्दी) को **सन्देश रासक** र विद्यापति (१४ औं शताब्दी) को **कीर्तिलता**बाहेक अधिकांश जैनधर्मसँग सम्बन्धित छन्। अब्दुल रहमान र विद्यापतिको विषय चाहिँ लौकिक हो भने 'चरित', 'चरिउ' वा 'चरित्र' नामले चिनिने सम्पूर्ण खण्डकाव्यहरूको विषय जैनधर्म हो ।

खण्डकाव्य परम्पराको श्रीगणेश अपभ्रंश साहित्यमा पुष्पदन्त (१० औं शताब्दी) ले गर्छन्। उनको **णायकुमार चरिउ** (नागकुमार चरित) नौ सन्धि भएको खण्डकाव्य हो जसमा श्रीपञ्चमी-व्रतको माहात्म्य छ। यसमा कवि पुष्पदन्त बहुश्रुत देखिन्छन्। पुष्पदन्तकै अर्को खण्डकाव्यको नाम **जसहर चरिउ** (यशोधर चरित) भन्ने छ ।

अपभ्रंश साहित्यका अन्य खण्डकाव्यको नाम निम्नलिखित छ-

१. **जंबुसामि चरिउ** (जम्बूस्वामी चरित, कवि वीर ११ औं शताब्दी)
२. **सुंदंसण चरिउ** (सुदर्शन-चरित्र, कवि नयनन्दी ११ औं शताब्दी)
३. **सकल विधि विधान काव्य** (कवि नयनन्दी, ऐ.)
४. **करकंड चरिउ** (कवि मुनि कनकामर, ११ औं शताब्दी)
५. **पास चरिउ** (पार्श्व चरित, कवि पद्मकीर्ति, ११ औं शताब्दी)
६. **पउमसिरी चरिउ** (पद्मश्री चरित, कवि धाहिल, १२ औं शताब्दी)
७. **पासणाह चरिउ** (पार्श्वनाथ चरित, कवि श्रीधर, १२ औं शताब्दी)
८. **सुकुमाल चरिउ** (सुकुमार चरित, कवि श्रीधर, ऐ.)
९. **भविसयत्त चरिउ** (भविष्यदत्त चरित, श्रीधर, ऐ)
१०. **सुलोचना चरिउ** (सुलोचना-चरित्र, कवि देवसेन गणि, १२ औं शताब्दी) ।
११. **पज्जुण्ण चरिउ** (प्रद्युम्न चरित, कवि सिंह, १२ औं शताब्दी)
१२. **सनत्कुमार चरित** (नेमिनाथ चरित, कवि हरिभद्र, १२ औं शताब्दी)
१३. **जिणदत्त चरिउ** (जिनदत्त-चरित, कवि लक्खनदेव, १३ औं शताब्दी)
१४. **णेमिणह चरिउ** (नेमिनाथ-चरित, कवि लक्खनदेव, १३ औं शताब्दी)
१५. **बाहुबल चरिउ** (कवि धनपाल, १४ औं शताब्दी)
१६. **चंदप्पइ चरिउ** (चन्द्रप्रभ-चरित, कवि यश: कीर्ति, १५ औं शताब्दी)
१७. (क) **सुकौशल चरित** (कवि रयधू, १५ औं-१६ औं शताब्दी; रयधू अपभ्रंश भाषामा सबभन्दा बढी कृति लेख्ने कवि हुन्); यिनका अरू खण्डकाव्य हुन् (ख) **धनकुमार चरित** (ग) **मेघेश्वर चरित** र (घ) **श्रीपाल चरित वा सन्मतिनाथ चरित**)
१८. **मृगांक लेखा चरित्र** (कवि भगवतीदास, १७ औं शताब्दी)

(ग) मुक्तक-काव्य- (अ) बौद्ध साहित्य.- अधिकांश मुक्तक रचना पनि अपभ्रंशमा धार्मिक नै छन्। तिनीहरूमध्ये बौद्ध सन्तहरूका दोहा, चर्या र गीत जस्ता रचना जैन सन्तहरूका रचनाभन्दा पुराना छन्। बौद्ध र जैन सन्त-साहित्यमा अर्को के फरक छ भने बौद्ध सन्तहरूको भाषा पूर्वी अपभ्रंश हो, तर जैन सन्तहरूको भाषा पश्चिमी अपभ्रंश हो । सरहपा आदि बौद्ध सन्तहरूका रचनालाई विनयतोष भट्टाचार्य उडिया भाषाको प्राचीन रूप मान्दछन्, हरप्रसाद शास्त्री बङ्गलाका प्राचीन रूप ठान्छन् भने राहुल सांकृत्यायन मगही भाषाको पूर्वरूप ठान्छन्। जे भएपनि बौद्ध सन्त-साहित्य मागधी भाषा-क्षेत्रमा विकसित भएको हो भने जैन सन्त-साहित्य चाहिँ शौरसेनी भाषा-क्षेत्रमा

विकसित भएको हो । अपभ्रंश साहित्यका सबभन्दा पुराना कृति नै बौद्ध वज्रयानी-सहजयानी चौरासी सिद्धहरूका मुक्तक हुन् । बौद्धधर्ममा हीनयान र महायान यी दुई मुख्य सम्प्रदाय छन् । वज्रयान महायानबाट विकसित भएको हो भने सहजयान चाहिँ वज्रयानबाट विकसित भएको हो । सर्वसाधारणलाई आकर्षित गर्न वज्रयानमा सातौं-आठौं शताब्दीतिर महासुखबाद जोडिएपछि मांस, मदिरा, मैथुन, आदि पञ्चमकारमा निषेध भएन ।यसरी वज्रयानीहरू अरू साकार देउताको पूजा नगरेर आफ्नै पूजालाई सर्वश्रेष्ठ मान्छन् । शुचि-अशुचि, भक्ष्याभक्ष्य, गम्यागम्यको भेदभाव वज्रयानमा हुँदैन । वज्रयान झैं सहजयानले पनि गुरुको महत्त्वमा जोड दिन्छ; कर्मकाण्ड, मूर्तिपूजा जस्ता धर्मका बाह्यरूपको विरोध गर्छ र चित्तशुद्धिमा भर दिन्छ । शुचि-अशुचि, गम्यागम्य र भक्ष्याभक्ष्यको भेद नभएकाले आफ्नो आलोचना हुने डरले यी सिद्धहरूले आफ्ना कवितामा सर्वसाधारणलाई एउटा अर्थ लाग्ने बौद्धिक रूपमा अर्को अर्थ लाग्ने परिपाटी अपनाए ।

राहुल सांकृत्यायनले चौरासीवटै सिद्धको नाम दिएका छन् । तिनीहरूमध्ये सरहपा शबरपा, लुईपा, दारिकपा, कण्हपा र शान्तिपा मुख्य छन् ।

सरहपा सर्वप्रथम सिद्ध (७ औं शताब्दी) हुन् । यिनका मुख्य कृतिको नाम निम्नलिखित छ-

१. कायाकोश, अमृत वज्रगीत, चित्तकोश-अज-वज्रगीति, डाकिनी-गुह्य-वज्रगीति, दोशकोष, उपदेश गीति-दोहाकोष, चर्यागीति-दोहाकोष, महामुद्रोपदेश-दोहाकोष, सरहपाद गीतिका ।

२. शबरपा (सरहपाका शिष्य) का निम्न लिखित मुक्तक रचना छन्-
चित्तगुह्य गम्भीरार्थ गीति, महामुद्रा वज्रगीति, शून्यता दृष्टि आदि ।

लुईपा शबरपाका शिष्य हुन्, दारिकपा लुईपाका शिष्य हुन्। कण्हपाका ७४ वटा ग्रन्थ राहुल सांकृत्यायनले तमिलनाडुको तन्जोरमा भेटेका थिए। शान्तिपा सिद्धहरूमा सबभन्दा विद्वान् थिए । राहुलले यी सबै सन्तका रचनाहरू (मुक्तक) सङ्कलन गरेका छन् ।

(आ) जैन मुक्तक साहित्य - (१) योगीन्द्राचार्य वा योगीन्दु (१००० ई) को परमप्पयासु (परमातम-प्रकाश) र योगसार

(२) मुनि रामसिंह (१००० ई.) को पाहुड दोहा

(३) सुप्रभाचार्य (१२ औं शताब्दी) को वैराग्यसार

(४) महाणंदिको आनंदा-आनंद स्तोत्र

(५) मुनि महचंदको दोहा पाहुड

यी पाँचवटा कविका मुक्तक चाहिँ धार्मिक विषयलाई लिएर लेखिएका छन्। यसबाहेक आधिभौतिक जैन मुक्तक पनि पाइन्छन् जो निम्नलिखित छन् -

(१) देवसेन (नवौं शताब्दी) को सावयधम्म दोहामा गृहस्थहरूका कर्तव्यको उपदेश छ ।

(२) जिनदत्त सूरि (११ औं शताब्दी) को उपदेश रसायन रासमा पनि गुरुमहिमा र गृहस्थ धर्मोपदेश पाइन्छ। जिनदत्त सूरिको अर्को रचनाको नाम काल स्वरूप कुलक हो । परस्पर सम्बद्ध पाँच वा त्यसभन्दा बढी श्लोकहरूको गुच्छालाई कुलक(वा कुलउ) भन्ने चलन छ ।

(३) जयदेव मुनि (११ औं शताब्दी) को भावना सन्धि प्रकरणमा नैतिक र धार्मिक उपदेश छ ।

(४) सोमप्रभाचार्यको द्वादश भावनामा बाह्रवटा भावनाहरूको उल्लेख छ ।

(५) महेश्वर सूरि (१४ औं शताब्दी) को **संयम मञ्जरी**मा असत्य, चोरी, आदि पाँचवटा पापको वर्णन छ ।

(६) भट्टारक विनयचन्द्र मुनि (१५ औं शताब्दी) को **चूनडी**मा आइमाईले ओढ्ने चुनरी झैं रङ्गी-विरङ्गी सदाचार र धार्मिक भावको चुनरी ओढ्ने उपदेश दिइएको छ ।

(इ) **शुद्ध सहित्यिक मुक्तक** अपभ्रंश भाषामा उपलब्ध उपर्युक्त बौद्ध र जैन मुक्तकबाहेक संस्कृत, प्राकृत र व्याकरणग्रन्थहरूमा पनि शृङ्गार र वीरसका सुन्दर साहित्यक सुभाषित पद्यहरू पाइन्छन् जसमध्ये निम्न लिखित मुख्य छन्-

१. कालिदास (५ औं शताब्दी) को **विक्रमोर्वशीय**
२. हेमचन्द्रको **प्राकृत व्याकरण छन्दोऽनुशासन** र **प्राकृत द्वयाश्रय काव्य**
३. सोमप्रभाचार्यको **कुमारपाल प्रतिबोध**
४. राजशेखर सूरिको **प्रबन्धकोश**
५. **प्राकृत पैङ्गल**
६. आनन्दवर्धनको **ध्वन्यालोक**
७. रुद्रटको **काव्यालङ्कार**
८. भोजको **सरस्वती कण्ठाभरण**
९. धनञ्जयको **दशरूपक** र
१०. मेरुतुङ्गाचार्यको **प्रबन्ध चिन्तामणि**

विक्रमोर्वशीयको एउटा उद्धरण हेरौं -

जलहर संहर एहु कोप मिआढअत्तो
अविरल धारासार दिशा मुह कन्तओ
ए मइं पुहविं भमन्ते जइ पिअं पेक्खहिमि
तच्छे जं जु करीहसि तं तु सहीहिमि ।

(राजा बादलसँग प्रार्थना गर्छन्-

ए बादल । आफ्नो रिस थाम । पृथ्वीमा घुम्दा मेरी प्रेयसि मैले भेटें भने चाहिं जे-जे गर्छस् सहन्छु।)'

उपर्युक्त सबै मुक्तकमा सरल भाषा छ; सहज र हृदयस्पर्शी उपमान छ । आध्यात्मिक भावले अनुप्राणित मुक्तकमा सुगुरु र कुगुरु छुटचाएर सुगुरु अपनाउने उपदेश छ, कर्मकाण्डको विरोध छ; आन्तरिक शुद्धिमा जोड दिइएको छ; संसारलाई क्षणिक मान्दै बन्धुबान्धवको सम्बन्धलाई मिथ्या ठानिएको छ; मनलाई नियन्त्रण गर्ने उपदेश छ; आत्मशुद्धिको महत्ता छ। आधिभौतिक मुक्तकमा औपदेशात्मकता छ; समाजको नैतिकता उकास्नु नै यस्ता मुक्तकको मूल प्रयोजन देखिन्छ । साहित्यिक सौन्दर्य धार्मिक र औपदेशिक मुक्तकमा भन्दा कालिदास र हेमचन्द्र जस्ता लेखकका रचनामा विकीर्ण भएर रहेका मुक्तकमा बढी पाइन्छ ।

(घ) **रूपक काव्य** - अर्मूत भावलाई पात्र बनाएर रचना गरिएको काव्यलाई यहाँ रूपक काव्य भनिएको हो। अपभ्रंश साहित्यमा यस्ता रूपक-काव्य पनि पाइन्छन् ।

१. सोमप्रभ (१२ औं शताब्दी) को **जीवमनःकरण संलाप कथा** अपभ्रंश भाषामा पाइएको पहिलो रूपक-काव्य हो । यो उनको **कुमारपाल प्रतिबोध** भन्ने प्राकृत प्रधान काव्यको अपभ्रंश अंश हो । यसमा इन्द्रियहरूलाई पात्र बनाएर कथाको रूप दिइएको छ ।
२. हरिदेव (१५ औं शताब्दी ?) को **मयण पराजय चरिउ**मा कामदेव, मोह, अहङ्कार, अज्ञान र ज्ञान जस्ता अमूर्त वस्तुलाई पात्र बनाएर कथात्मक रूप दिइएको छ ।
३. बुच्चराय (१६ औं शताब्दी) को **मयण जुज्झ (मदनयुद्ध)** मा भगवान पुल्देवद्वारा गरिएको मदन-पराजयको वर्णन छ ।

(ङ) **कथा-साहित्य**- अपभ्रंश साहित्यमा उपलब्ध प्रमुख कथाग्रन्थ निम्न लिखित छन्-

१. हरिषेण (१० औं शताब्दी) को **धम्म परिक्खा (धर्म परीक्षा)**

२. श्रीचन्द्र (११ औं शताब्दी) का **कथाकोश र रत्न करण्डशास्त्र**
३. सोमप्रभ (१२ औं शताब्दीको) को **स्थूलिभद्र** कथा
४.अमर कीर्ति (१२ औं शताब्दी) को छक्कमनोवएस (षट्कर्मोपदेश रत्नमाला)
५.लक्खण (१३ औं शताब्दी) को **अणुवय रयण पईउ** (अणुव्रत रत्न प्रदीप)

यसबाहेक हीरालाल जैनले सूचित गरेका दशवटा र परमानन्द जैनले उल्लेख गरेका अठारवटा कथाले पनि जैन अपभ्रंश साहित्य सम्पन्न छ ।

(च) **स्फुट साहित्य**- माथि उल्लेख गरेदेखि बेगरका रचना यस शीर्षकमा उल्लेख गरिन्छ-

१. चर्चरी (चच्चरी,चाचरी, चाँचरी) यो ताल र नृत्यसँगै विशेष उत्सव र पर्वमा गाइने रचना हो । यसको प्रथा पश्चिम नेपालमा पनि छ ।
२. शालिभद्र सूरि (१२ औं शताब्दी) को भरत बाहु बलि रास
३. सोमप्रभ (१२ औं शताब्दी) को पार्श्वनाथ स्तुति
४. जिन पद्म सूरि (१३ औं शताब्दी) को सिरि थूलि भद्द फाग
५. विनयचन्द्र सूरि (१३ औं शताब्दी) को नेमिनाथ चतुष्पदिंका
६. धर्म सूरि (१३ औं शताब्दी) को जंबू स्वामि रासु
७. विजयसेन सूरि (१३ औं शताब्दी) को रेवंत गिरि रास
८. देल्हण (१४ औं शताब्दी) को गयसुकुमाल रास
९. अम्बदेव (१४ औं शताब्दी) को समरा रासु
१०.राजशेखर सूरि (१४ औं शताब्दी) को नेमिनाथ फागु

यीबाहेक अरू फुटकर रचना निम्न लिखित छन् -

१. धर्मसूरि स्तुति २. सालिभद्दक्क
३. दूहा मातृका ४. जय तिहुयण स्तोत्र
५. परमेष्ठि प्रकाशसार र ६. योगशास्त्र

अपभ्रंश साहित्यमा संस्कृतमा प्रयोग नभएका निम्न लिखित छन्दको बढी प्रयोग पाइन्छ -

१. पज्झटिका २. पादाकुलक ३. अलिल्लह
४. अडिला ५. सिंहावलोक ६. रड्डा
७. घत्ता ८. चौपाई ९. दोहा (दोधक)
१०. प्लवंगम ११. गाहा १२. रासा १३. दुवइ
१४. गाहा १५. वत्थु १६. नंदिणी
१७. भमरावलि १८. रमणिज्ज १९. सोरठा

संस्कृत परम्परा विपरीत अपभ्रंश साहित्यमा सामान्य व्यक्ति पनि नायक हुन सक्छ, लौकिक वा ग्राम्य उपमानको पनि प्रयोग हुन्छ; नयाँ छन्दको प्रयोग भएको छ; मात्रिक छन्द बढी लोकप्रिय भएको पाइन्छ; नयाँ अलङ्कारहरूको पनि प्रयोग छ; मुसलमान कविले पनि साहित्य-रचना गरेको पाइन्छ । यसबाहेक अपभ्रंश साहित्यले ८वैदिक साहित्य, ८संस्कृत साहित्य र ८प्राकृत साहित्य हुँदै विकसित भएको परम्परालाई नेपाली-हिन्दी-गुजराती-बङ्गाली जस्ता आधुनिक आर्य-भाषाको साहित्यिक परम्परासँग जोड्ने महत्त्वपूर्ण शृङ्खलाको काम गर्दछ ।

–मा.प्र.पो.

अभिधा–'अभिधा' शब्द 'अभि' उपसर्ग भएको धारणार्थक 'धा' धातुमा 'अङ्' प्रत्यय लागेर बनेको हो । 'अभिधा' शब्द स्त्रीलिङ्गी शब्द भएकाले 'अङ्' (=अ) प्रत्ययपछि यसमा टाप् (=आ) प्रत्यय लागेको छ । यसरी व्युत्पत्तिगत रूपमा अभिधा शब्दले राम्ररी धारण गरिएको वा ग्रहण गरिएको भन्ने अर्थतिर सङ्केत गर्दछ ।

वाचक शब्दद्वारा वाच्यार्थको बोध गराउने शब्दशक्ति अभिधा हो । वाचक शब्दले धारण गरेको वा ग्रहण गरेको अर्थ नै वाच्यार्थ

भएकोले 'अभिधा' शब्दभित्र उक्त व्युत्पत्तिगत अर्थ रहिरहेको छ । वाच्यार्थ भनेको कोशीय अर्थ (लेक्सिकल मिनिङ) हो र 'अभिधा' ले कोशद्वारा प्रतिपादित यही वाच्यार्थको बोध गराउँछ ।

भर्तृहरिले अभिधान अर्थात् वाचक र अभिधेयार्थ अर्थात् वाच्यार्थको सम्बन्धलाई बुझाउने शब्दशक्तिको रूपमा अभिधालाई अर्थ्याएका छन् (वाक्यपदीय २।४०८)। मम्मट चाहिँ लक्षणा (हेर्नू : लक्षणा) र व्यञ्जना (हेर्नूः व्यञ्जना) भन्दा पहिलो शब्दशक्ति भएकोले अभिधालाई प्रथमा शक्ति भन्दछन्। लक्ष्यार्थ तथा व्यङ्ग्यार्थभन्दा पहिले आउने मुख्य अर्थ नै अभिधेयार्थ परिभाषित गर्दछन् (काव्यप्रकाश २।८)। विश्वनाथ (चौधौं शताब्दी) ले सङ्केतित अर्थलाई बुझाउने शब्दशक्तिको रूपमा अभिधालाई लिएका छन् (साहित्यदर्पण २।४) । अभिधावृत्तिद्वारा बुझिने अर्थलाई अभिधेय अर्थ मान्ने पूर्वीय आचार्यहरू अभिधेय अर्थको ज्ञान लोक-व्यवहारबाट हुन्छ भन्ने मान्दछन्। (महाभाष्य आह्निक १)। यसरी अभिधालाई स्पष्ट पार्न 'वाचक', 'अभिधान', 'वाच्य', 'अभिधेयार्थ', 'मुख्यार्थ', 'सङ्केतित अर्थ' आदि शब्दहरूको प्रयोग गरिएको पाइन्छ । सुन्नासाथै अर्थिने वा शब्द र शब्दद्वारा सङ्केतित वस्तुबीचको सम्बन्ध वक्ता र श्रोताको सहज ज्ञानमा आश्रित हुने शब्दलाई 'वाचक' भनिन्छ र यसकै पर्यायवाची शब्दको रूपमा अभिधान शब्दको पनि प्रयोग गरिएको पाइन्छ । यस किसिमका वाचक शब्दद्वारा बोध्य अर्थ नै वाच्यार्थ हो र यसकै पर्यायवाची शब्दको रूपमा कसैकसैले अभिधेयार्थ,मुख्यार्थ वा सङ्केतित अर्थ आदि शब्दहरूको प्रयोग गरेको देखिन्छ ।

'म भात खान्छु' मा 'म' 'भात' र 'खान्छु' तीनवटा वाचक छन् र यी सुन्नासाथै अर्थिन्छन्। 'म' ले वक्तालाई 'भात' ले खाद्य-पदार्थविशेषलाई र 'खान्छु' ले 'उपभोग गर्छु'लाई सङ्केत गरेका छन् भन्ने कुरा भाषिक वक्ताको सहज ज्ञानमा निर्भर छ। यसरी 'म', 'भात' र 'खान्छु' यी तीनवटा वाचक शब्दबाट समष्टिमा 'म भात खाने काम गर्छु' भन्ने जुन अर्थको बोध हुन्छ त्यो अर्थ र त्यसका वाचक शब्दहरूको अन्तःसम्बन्धलाई बुझाउने शब्दशक्ति नै अभिधा हो ।

अभिधाद्वारा वाचक शब्दको अर्थबोध पनि रूढ, यौगिक र योगरूढ गरी तीन प्रकारबाट हुने गर्दछ । 'भात' भन्ने शब्दले खाद्य पदार्थ-विशेषलाई बुझाउनु रूढि हो, भात शब्दकै प्रकृति-प्रत्ययको विभागबाट उक्त अर्थ निर्दिष्ट भएको होइन । भाषिक समुदाय (ल्याङ्ग्वेज कम्युनिटी) को मानसिक अवधारणामा उक्त अर्थ आश्रित छ । यही लौकिक प्रचलन र व्यवहारअनुसार भन्दै आएको वा मानिदै आएको अर्थसङ्केत नै रूढि हो । यौगिकमा वाचक शब्दलाई खण्ड-खण्ड गर्न सकिन्छ र हरेक खण्डको अर्थको कुल योग नै त्यस वाचक शब्दको अभिधेयार्थ बन्दछ। 'लखपति' शब्दका 'लाख' र 'पति' दुई खण्ड वा अवयव छन् र 'लाख' को अर्थ र 'पति' को अर्थको कुल योगका रूपमा 'लखपति' को अर्थ सङ्केतित छ । सङ्केतित अर्थ वाचक शब्दका अवयवहरूको मेल (=योग) बाट बनेको हुनाले यसलाई यौगिक भनिएको हो । **शब्द-निर्माणप्रक्रियाद्वारा** सिद्ध शब्दले प्रकृति र प्रत्ययको अर्थतिर सङ्केत गरेको स्थिति यौगिक हो । कृदन्त, तद्धितान्त तथा समस्त शब्दहरूले सङ्केत गर्ने अभिधेय अर्थ नै यौगिक विधानद्वारा निर्दिष्ट अर्थ हो । योग-रूढिमा भने अभिधावृत्तिद्वारा सङ्केतित अर्थ शब्दका अवयवहरूको कुल योगको रूपमा रहेको हुन्छ (यौगिकमा झैं) र त्यो अर्थ निश्चित वा स्थिरीकृत पनि भएको हुन्छ (रूढिमा झैं)

वाचक शब्दको योगपछि सम्भावित अन्य अर्थहरू नियन्त्रित भई कुनै एक वस्तु वा भावविशेषमा अभिधेयार्थ रूढ हुने हुँदा यसलाई योगरूढि भनिएको हो। 'भूपति' शब्दका 'भू' र 'पति' दुई अवयव हुन् र भूपति शब्दले जनाउने भूमिका स्वामी भन्ने अभिधेयार्थ तिनै दुई अवयवहरूको मेल (=योग) बाट निर्धारित छ तर भूमिका सबै स्वामी अर्थात् सबै जग्गा धनीलाई भूपतिले नबुझाई यस्ता अरू अर्थ बाधित भई राजा (=भूमिका पति) मा मात्र भूपतिको अभिधेयार्थ रूढ वा स्थिरीकृत भएकोले यसलाई योगरूढि भनिएको हो। यहाँ भू+पति यस वाचकद्वारा वाच्यार्थ राजा को बोध अभिधाशक्तिले गराएको छ।

लक्षणले मुख्यार्थको बाधापछि रूढि र प्रयोजनको आधारमा मुख्यार्थसँगै मिल्ने अन्यार्थलाई लक्षित गर्दछ भने अभिधामा मुख्यार्थबाध हुँदैन। कोशीय अर्थभन्दा विशिष्ट रूढ प्रयोग तथा प्रयोजनविशिष्ट अर्थद्वारा लक्षणको व्यापार निर्धारित हुन्छ भने कोशीय अर्थ वा वक्ता-श्रोताको मानसिक अवधारणामा सन्निहित अभिधीत अर्थद्वारा अभिधावृत्तिको व्यापार निर्धारित हुन्छ। मुख्यार्थ वा लक्ष्यार्थको बोधपछि ध्वनित हुने अर्थलाई निर्दिष्ट गर्ने व्यञ्जनावृत्तिभन्दा पनि अभिधावृत्ति भिन्न छ। अभिधा शब्दार्थको सङ्केतपछि विरत हुन्छ भने त्यसपछि मात्र व्यञ्जनावृत्तिको व्यापारको प्रारम्भ हुन्छ। व्यञ्जना अभिधामूला तथा लक्षणामूला हुने हुँदा (हेर्नू: व्यञ्जना) अभिधामूल व्यञ्जनासित चाहिँ अभिधावृत्तिका साम्य र वैषम्य प्रवृत्तिहरू देखिन्छन्। शब्दको सङ्केतित अर्थ अभिधाको कार्यक्षेत्र भएको र सङ्केतित अर्थ पनि संयोग, वियोग, साहचर्य, विरोध, अर्थ, प्रकरण, लिङ्ग, सान्निध्य, सामर्थ्य, औचिती, देश, काल, व्यक्ति, स्वर आदि कारणबाट निश्चित र निर्धारित हुने हुँदा अभिधावृत्ति त्यसैमा सीमित हुन्छ (विश्वनाथ, साहित्य-दर्पण २।१४-१५)। विशेषत: अनेकार्थक शब्दहरूको अर्थसङ्केतमा अभिधाका कार्यहरूलाई उपर्युक्त सन्दर्भहरूले निश्चितता प्रदान गर्दछन्। यसरी सङ्केतित अर्थ निश्चित भइसकेपछि पनि विशिष्ट अर्थलाई ध्वनित गर्न अभिधामूला व्यञ्जना र सङ्केतित अर्थमा सीमित हुने अभिधावृत्तिका कार्यव्यापारमा भिन्नता पाइन्छ। अभिधेयार्थपछि ध्वनित हुने तर अभिधावृत्तिमै आश्रित हुने व्यापार अभिधामूला व्यञ्जनाको कार्य भएकाले यसभन्दा अभिधावृत्तिको कार्यव्यापार भिन्न देखिन्छ।

मीमांसक कुमारिल भट्ट र उनका अनुयायीहरू सङ्केतित अर्थ वा अभिधेय अर्थलाई दुई आधारमा प्रस्तुत गर्दछन् र पदगत अर्थलाई मात्र अभिधाले सङ्केत गर्दछ, वाक्यार्थलाई अभिधाले सङ्केत गर्न सक्तैन भन्ने मान्दछन्। उनीहरूका अनुसार वाक्यमा प्रयुक्त पदहरूको अर्थसङ्केत अभिधाको सीमा-रेखा हो र अभिधाले उक्त कार्य गरिसकेपछि पदगत अर्थको पारस्परिक मेल (=अन्वय) नभई वाक्यार्थको बोध नहुने हुँदा वाक्यार्थको सङ्केतक अर्को वृत्तिको आवश्यकता पर्दछ। कर्ता-क्रियासम्बन्ध कर्म-क्रियासम्बन्ध, विशेषण-विशेष्यसम्बन्ध आदिको बोधविना वाक्यार्थ स्पष्ट नहुने र यस किसिमको अर्थ कोशीय अर्थभन्दा विशिष्ट हुने हुँदा सबै सङ्केतित अर्थ वा अभिधेयार्थलाई अभिधावृत्तिले बोध गराउन सक्तैन। त्यसैले पदगत अर्थसङ्केत अभिधाको कार्यव्यापारभित्र पर्दछ भने वाक्यगत अर्थसङ्केत तात्पर्यवृत्तिको कार्यव्यापारभित्र पर्दछ। वाक्यमा प्रयुक्त पदको कोशीय अर्थको सङ्केतपछि अभिधाको कार्यव्यापार सकिन्छ र तात्पर्यवृत्तिद्वारा पदगत अन्वयपछि वाक्यार्थ स्पष्टिन्छ। दुवै अर्थ अभिधेयार्थका सङ्केतित अर्थ नभई वाक्यार्थलाई

तात्पर्यार्थ मान्नुपर्दछ र यस किसिमको तात्पर्यार्थ सन्दर्भविशेषमा भर पर्दछ भन्ने उनीहरूको तर्क छ। यस मतका अनुयायीहरूलाई अभिहितान्वयवादी भनिन्छ। प्रभाकर र उनका अनुयायीहरू चाहिँ वाक्यका पदहरूको अभिधेय अर्थ पहिले र त्यसपछि तिनीहरूको पारस्परिक मेल वा अन्वय हुने नभई वाक्यको उच्चारण हुनुभन्दा पहिले नै पदहरूको परस्पर अन्वय भइसकेको हुन्छ, उच्चारण भइसकेपछि अभिधावृत्तिद्वारा त्यसको अर्थबोध हुन्छ भन्ने मान्दछन्। उच्चारणपूर्व नै पदावलीगत सङ्गति भइसकेकाले अभिधेयार्थ स्पष्टिनासाथ वाक्यार्थ स्वत: स्पष्टिन्छ भन्ने उनीहरूको तर्क पाइन्छ। यस मतका अनुयायीहरूलाई अभिहितान्वयवादी भनिन्छ। यसबाट के स्पष्ट हुन्छ भने पदगत अर्थसङ्केतलाई मात्र अभिधाव्यापार भन्ने अभिहितान्वयवादीका र पदगत तथा वाक्यगत दुवै अर्थसङ्केतलाई अभिधाकै कार्यक्षेत्र स्वीकार्ने अन्विताभिधानवादीका मतमा वाक्यार्थबोधको तहमा अर्थसङ्केतको स्थिति भिन्न भए तापनि अभिधेयार्थ चाहिँ सङ्केतित अर्थ वा वाच्यार्थकै रूपमा परिभाषित छ।

अभिधावृत्तिका सन्दर्भमा अर्को तेस्रो मत पनि निकै चर्चित छ। यस मतका अनुयायीहरूलाई अभिधावादी भनिन्छ। यिनीहरू लक्षणा तथा व्यञ्जनावृत्ति अनावश्यक ठान्दछन् र लक्ष्यार्थ तथा व्यङ्ग्यार्थ दुवैको बोध अभिधावृत्तिबाटै हुन्छ भन्ने मान्दछन्। व्यङ्ग्यार्थ तथा लक्ष्यार्थको कारण शब्द नै भएकाले र शब्द र अर्थका बीचको सम्बन्धलाई अभिधावृत्तिले नै सङ्केत गर्ने हुँदा लक्ष्यार्थ तथा व्यङ्ग्यार्थको प्रतीति पनि अभिधाबाटै हुन्छ। अभिधावादी भट्टलोल्लटले यही आधारमा अभिधाव्यापारलाई दीर्घ-दीर्घतर मानेका छन्। जसरी कुनै एक बाणले एकैचोटि कवच र छाती छेड्ने तथा प्राणसमेत लिने दीर्घ-दीर्घतर कार्य गर्दछ र यी तीन कार्य गर्न एउटै बाण जसरी समर्थ हुन्छ त्यसै गरी कुनै एकै शब्दले अभिधेयार्थ, लक्ष्यार्थ तथा व्यङ्ग्यार्थलाई ध्वनित गर्दछ र यी तीनै अर्थलाई व्यञ्जित गर्न एउटै अभिधावृत्ति समर्थ हुन्छ। अर्थबोधका निम्ति अभिधावृत्तिको यस किसिमको दीर्घ-दीर्घतर व्यापार रहेको हुन्छ। मम्मट, विश्वनाथ आदि आचार्यहरू भने यस भनाइका विरुद्धमा छन् र अभिधालाई सङ्केतित अर्थमा सीमित तुल्याउँछन्। सङ्ख्या, स्वरूप, काल, आश्रय, निमित्त, व्यपदेश, कार्य तथा विषयका आधारमा वाच्यार्थभन्दा व्यङ्ग्यार्थ भिन्न हुने हुँदा (हेर्नू: व्यञ्जना) व्यञ्जनावृत्तिको अस्तित्व प्रमाणित हुन्छ भन्ने मान्दछन् विश्वनाथ (साहित्यदर्पण ५)। मुख्यार्थबोधपछि मात्र लक्षणाले कार्य गर्ने हुँदा मुख्यार्थबोधपछि त्यही शक्तिको दीर्घ-दीर्घतर व्यापार हुन सक्तैन भन्ने मम्मट, विश्वनाथ आदि आचार्यहरूको मत पाइन्छ।

यसरी अभिधावृत्तिका सन्दर्भमा उपर्युक्त तीन दृष्टिकोणहरू देखा परे तापनि मम्मट तथा विश्वनाथकै विचारहरू निर्णायक मानिन्छन् र मुख्यार्थबोधक शब्दशक्तिका रूपमा अभिधावृत्ति परिभाषित छ।

–दे.प्र.गौ.

अभिनय– 'अभि' उपसर्ग लागेको 'नी' धातुमा 'अच्' प्रत्यय भएर बनेको अभिनय पदबाट विभिन्न आङ्गिक चेष्टा र मुद्राका साथै उपयुक्त वेशभूषा तथा शब्दका सहयोगले गरिने भावप्रकाशनको अर्थबोध हुन्छ। भरतमुनिअनुसार जसले समाजलाई (नाट्य) प्रयोगप्रति अभिमुख गराउँछ अथवा जसबाट भावहरूको अभिमुखीकरण हुन्छ त्यसलाई अभिनय भनिन्छ र यो आङ्गिक, वाचिक, आहार्य तथा सात्त्विक गरी चार थरी हुन्छ। –के.प्र.उ.

अभिव्यञ्जनावाद– बीसौं शताब्दीका प्रारम्भमा जर्मनीमा आरम्भ भएको यस आन्दोलनमा कलाकारहरूले बाह्य यथार्थताका

चित्रणहरूको परिहार गरेर संसारप्रतिको अत्यन्त व्यक्तिगत दृष्टिहरूको प्रक्षेपणको अभ्यास शुरू गरेको पाइन्छ। चित्रकलामा यस आन्दोलनका मुख्य पूर्वजहरू भ्यान गोग, पउल गाउगुइन तथा नर्वेजियन कलाकार एडवर्ड मुन्च मानिन्छन् भने यसका साहित्यिक अग्रदूतहरूमध्ये कविहरू बउदलेयर तथा रिमबाउड, उपन्यासकार दोस्तोवस्की, दार्शनिक नित्से तथा स्वीडिस नाटककार अगस्त स्ट्रिनुवर्ग प्रमुख छन्।

अभिव्यञ्जनावादी कलाकार तथा लेखकहरूले मानवीय जीवन तथा समाजप्रतिको आफ्नो व्यक्तिगत तथा भावनात्मक दृष्टि व्यक्त गर्ने क्रममा बाह्य संसारका वस्तुगत विशिष्टताहरूको उग्र अतिरञ्जना तथा विरूपण गर्छन्। यसका निम्ति उनीहरू मनोदशा तथा भावनाका उत्कट चरम सीमाहरूलाई प्रस्तुत गर्ने प्रयत्न गर्दछन्। भ्यान गोगका चित्रहरूले हर्ष तथा विषाद दुवै किसिमका भावनाहरूलाई व्यक्त गर्न सक्छन् भने अन्य अभिव्यञ्जनावादी चित्रकारहरू जीवनका अँध्यारा तथा मलिन पक्षहरूसँग बढी सम्बद्ध रहेका पाइन्छन्। अवखण्डित हुँदै गरेको औद्योगिक, शिल्पवैज्ञानिक तथा नगरसमाजमा आधुनिक मानवको एक्लोपन तथा भयभीत अवस्था उनीहरूको चित्रको प्रमुख विषयवस्तु देखिन्छ।

ऐमिल नोल्डे, फ्रेंज मार्क तथा ओस्कर कोकोसच जस्ता अभिव्यञ्जनावादी चित्रकारहरू कुचित वस्तु तथा आकारहरूको चित्रणको निम्ति क्रकचाकार रेखाहरूको प्रयोग गर्छन् तथा प्राकृतिक रङ्गहरूलाई अभिव्यञ्जनात्मक तथा सनसनीखेज रङ्गहरूले प्रतिस्थापित गर्छन्। एवं गोटफ्राइड बेन तथा ज्योर्ग ट्राकलसमेत अन्य अभिव्यञ्जनावादी कविहरू प्रचलित छन्द, वाक्यविन्यास तथा काव्यात्मक संरचनालाई छोडी आफ्ना कृतिहरूको सङ्गठन प्रतीकात्मक बिम्बहरूको वरिपरी गर्छन्। फ्रेंज काप्का जस्ता गद्य वर्णनात्मकका अभिव्यञ्जनावादी लेखकहरू चरित्रचित्रण तथा कथानकका प्रचलित ढङ्गहरूको परित्याग गरेर स्वप्नलोकीय घटनाहरूमा आवृत भएका प्रतीकात्मक पात्रहरूको सिर्जन गर्छन्।

नाट्यकलाको क्षेत्रमा अभिव्यञ्जनावाद यथार्थवादको प्रतिक्रियास्वरूप विकसित भएको देखिन्छ तथा यसको प्रमुख उद्देश्य आन्तरिक वास्तविकताहरूको चित्रण गर्नु रहेको छ। यस आन्दोलनको उद्भवविन्दु स्ट्रीन्ड वर्गका द ड्रीम प्ले (१९०६) तथा द घोस्ट सोनाटा (१९०९) जस्ता नाटकहरूमा भेट्न सकिन्छ। यसै समयमा वेडे किन्डद्वारा लिखित स्प्रिङ्ग अवेकनिङ्ग (१८९१), लुलु (१८९८) तथा पेन्डोराज वक्स (१९०२) जस्ता नाटकहरूमा पनि अभिव्यञ्जनावादी विशेषताहरू स्पष्ट रूपमा देख्न सकिन्छ। उन्नाइस वर्षको उमेरमा रेइनहार्ड सोर्जले लेखेको डर वेटलर (१९१२) लाई कतिपय समालोचकहरू जर्मन अभिव्यञ्जनावादको प्रथम नाटक ठान्दछन् भने अन्य समालोचकहरूको मतमा जर्मन अभिव्यञ्जनावादको प्रथम प्रयोग कार्ल स्टेनहेइमका डी होज (१९१०) तथा डर स्नोब (१९१४) जस्ता नाटकहरूमा देख्न सकिन्छ। अर्नेस्ट टोलरलाई जर्मन नाट्यकलात्मक अभिव्यञ्जनावादको प्रवक्ताको रूपमा स्वीकारिएको छ। युद्धका सन्त्रासहरूसम्बन्धी आफ्ना अनुभवको चित्रण उनले आफ्नो प्रथम नाटक दी वानदलुङ्ग (१९१९) मा गरेका छन्। यसपछिका उनका अन्य नाटकहरूमध्ये मासे मेन्च (१९२०) तथा भासेनच लास्च (१९२१) मुख्य मानिन्छन्। ओफिजियर (१९११), प्रिन्ज लुइ फरदिनेन्द वोन प्रिउसिअ (१९१३) तथा इन जेसच लेच्त (१९१७) जस्ता नाटकहरूका लेखक फ्रिट्ज वोन अनरु यस अवधिका अर्का प्रमुख अभिव्यञ्जनावादी नाटककार मानिन्छन्।

सत्तरीवटा नाटकहरूका स्रष्टा ज्यार्ग केइजर अभिव्यञ्जनावादका बहुप्रजक नाटककारको रूपमा लिइन्छन् । उनका कृतिहरूमा **बोन मोरगन्स विस मीतर माच्टस** (१९१६) तथा नाटकत्रय **ढी कोराल** (१९१७);**ग्यास१** (१९१८) तथा **ग्यास २** (१९२०) प्रमुख छन् । वाल्टर हैसेनक्लेभरका **बर सोन**(१९१४)**तथा एन्टिगोन** (१९१७) पनि सुप्रसिद्ध कृतिहरू हुन् ।

अभिव्यञ्जनावादी नाटककारहरू विशेषता प्रदान गरिएका पात्रहरूको सट्टा नामरहित मानवीय प्रकारको सिर्जना गर्ने गर्छन् तथा कथानकको सट्टा तीव्र तथा परिवर्तनशील भावात्मक अवस्थाहरूको प्रासङ्गिक वर्णन गर्दछन् । यसबाहेक, संवादलाई उद्‌गारक तथा प्रतीयमान दृष्टिले असम्बद्ध वाक्य तथा वाक्यांशहरूमा विखण्डन गर्नु र छद्‌ममुखहरू तथा अमूर्त वा अव्यवस्थित रङ्गमञ्चहरूको प्रयोग गर्नु यी नाटककारहरूका अन्य विशेषताको रूपमा लिन सकिन्छ । आफ्नो निर्देशनमा तयार भएका कतिपय नाटकहरूमा म्याक्स रेइनहार्डले घुम्ने मञ्च र ध्वनि तथा प्रकाशव्यवस्थामा विशेष असरहरू जस्ता आधुनिक प्रयोगहरू गरेका छन् । जर्मन नाटकका यस्ता प्रयोगहरूले अमेरिकी नाट्यशैलीलाई महत्त्वपूर्ण रूपले प्रभावित गरेको छ । इउजिन ओ निलले द एम्परर जोनस (१९२०) मा प्रतीकात्मक प्रसङ्गहरूको अनुक्रमको माध्यमबाट एउटा भयग्रस्त अश्वेत व्यक्तिका व्यक्तिगत तथा जातीय स्मृतिहरूलाई प्रक्षेपण गर्ने प्रयत्न गरेका छन् । यस्तै इल्मर राइसले द एडिङ्ग मसिन (१९२३) मा मि. जिरोले अनुभव गरेको यान्त्रिक, निष्प्राण तथा सान्त्रासिक संसारलाई चित्रण गर्नको निम्ति अयथार्थवादी विधिहरूको प्रयोग गरेका छन् । चलचित्र एउटा अर्को माध्यम हो जसमा अभिव्यञ्जनावादी शैलीहरू प्रयोग गरिएका छन् । उदाहरणको निम्ति वेइनेको द कैबिनेट अफ डा. कालिगरी (१९२०) लाई लिन सकिन्छ जसमा एउटा पागलखानाको अतिदुष्ट प्रमुखको षडयन्त्रहरूको चित्रणको निम्ति अनिष्टसूचक ढङ्गले विरूपित मञ्चसज्जाको उपयोग गरिएको छ । अन्य प्रमुख अभिव्यञ्जनावादी चलचित्रहरूमध्ये फ्रेडरिच भोरहाउको नोस्फरेटो (१९२२) तथा फ्रिट्ज लाङ्गको मेट्रोपोलिस (१९२६) लाई लिन सकिन्छ ।

अभिव्यञ्जनावादको अवनति सन् १९२५ तिर आरम्भ भएर १९३० को दशकको प्रारम्भतिर यसलाई नाजीहरूले प्रतिबन्धित गरे तापनि यसको प्रभाव भने अङ्ग्रेजी, अमेरिकी तथा महादेशीय कला तथा संस्कृतिमा पर्दै आएको छ । व्यान्डहाम, लिविस, भर्जीनिया वुल्फ, सि केले तथा इस्च मिड जस्ता लेखकहरूमा अभिव्यञ्जनावादी सिद्धान्तका केही असरहरू देख्न सकिन्छ भनेर समालोचकहरू तर्क गर्दछन् । यसबाहेक जेम्स जोएस, विलियम फल्कनर तथा सामुएर बेकेटका अतिरञ्जित तथा जटिल गद्यप्रयोगहरूमा पनि अभिव्यञ्जनावादका असरहरूको अवलोकन गर्न सकिन्छ । यस्तै यसका दीर्घकालिक असरहरू **प्रति–उपन्यास** मा देखा परेका छन् । थ्रोनटोन विल्डरको द स्कीन अफ आवर टीथ र आर्थर मिलरको डेथ अफ ए मेल्समैन जस्ता नाटकहरू, एलन जीन्सवर्ग तथा अन्य लेखकहरूका कविता **विसङ्गतिको नाट्यशाला** मा अभिव्यञ्जनावादका असरहरू प्रकट भएका छन् । यसबाहेक इन्जमार बर्गमैन, फेडेरिको फेल्लीनी तथा माइकल एन्जेलो एन्टोनियोनी जस्ता निर्देशकहरूका चलचित्रहरूमा यसका विशेषताहरू देखा पर्दछन् । जेराल्ड मैनली होपकिन्स तथा रोच कैम्पवेल जस्ता कविहरूले स्वरजन्य असरको निम्ति अर्थको परित्याग गरेर 'सहसंवेदन' को सिर्जनाको लागि गरेका प्रयासलाई पनि अभिव्यञ्जनात्मक मान्न सकिन्छ ।

–डा.सं.उ.

अलङ्कार–शब्दालङ्कार- अलङ्कार शब्दको व्युत्पत्ति अलं+कृ+घञ्= अलङ्कार हुन्छ । अर्थात् 'अलं' को अर्थ पूर्णता र समर्थता हो; त्यसलाई 'कार' भनेको कार्यान्वयन गर्ने, भन्नेसम्म बुझिन्छ । व्यावहारिक अर्थमा अपूर्णलाई पूर्ण, असमर्थलाई समर्थ तुल्याउन सक्ने काव्यतत्त्वको नाम 'अलङ्कार' हो भन्ने बुझ्न सकिन्छ ।

अलङ्कारको प्रयोग वैदिक कालदेखि पाइए तापनि शब्द र अर्थसम्बन्धी आलङ्कारिक चर्चाको शुरूआत भरतमुनिको नाट्यसूत्रबाट भएको पाइन्छ । नाट्यसूत्रमा यमक, उपमा, रूपक र दीपकको मात्र उल्लेख छ । अग्निपुराणमा शब्दालङ्कार र अर्थालङ्कारको छुट्टाछुट्टै प्रकरणबाट वर्णन गरिएको पाइन्छ । शब्दालङ्कारमा अनुप्रास, यमक, श्लेष हुँदै चित्र र बन्धसम्मको चर्चा भएको पाइन्छ ।

भरतमुनिपछि छैटौं शताब्दीमा भामहको काव्यालङ्कारसूत्र देखिन्छ । पूर्वीय काव्यसिद्धान्तका विभिन्न सम्प्रदायका आचार्यहरूले पनि अलङ्कारलाई काव्यको अभिन्न अङ्गका रूपमा एक न एक भनाइबाट स्वीकार गरेकै पाइन्छ । काव्यको साध्यपक्ष रस र ध्वनि नै हो र साधनपक्ष अलङ्कार हो तापनि साधन, साध्य र सिद्धि तीन कुरामा विचार गर्ने हो भने साधनसापेक्ष साध्यको सिद्धि सफल र पूर्ण बन्दछ भन्ने तथ्य निर्विवाद छ ।

दण्डी, भोज, जयदेव, अप्पय दीक्षित, जगन्नाथ आदि अलङ्कारवादी विद्वान्हरूले मात्र होइन; आचार्य मम्मटले 'शब्दचित्रं वाच्यचित्रव्यङ्ग्यं त्ववरं स्मृतम्' (शब्दका अर्थको बुट्टा मात्र भएको व्यङ्ग्यहीन काव्य अधम काव्य हो अर्थात् अलङ्कार नभए पनि काव्य बन्न सक्छ भन्ने आशय प्रकट गरेर पनि काव्यप्रकाश (नवौं र दशौं उल्लास) मा क्रमश: शब्द र अर्थका अलङ्कारको विस्तृत चर्चा गरेका छन् । अलङ्कार सर्वस्व जस्तो ग्रन्थ लेख्ने आचार्य रुद्रटले पनि:-

रस-ध्वनिर्न यत्रास्ति तत्र बन्ध्यं विभूषणम्
मृताया मृगशावाक्ष्या: किं फलं हारसम्पदा ?
(रस-ध्वनि बिना हुन्न अलङ्कार-प्रयोजन
मरेकी सुन्दरीलाई हारको के प्रयोजन ?)

भन्ने आशय प्रकट गरेर अलङ्कारलाई साधनपक्ष स्वीकारेका छन् । पण्डितराज जगन्नाथले राम्रो रसिलो अर्थ निकाल्न सके शब्द नै काव्य हो भनेर काव्यलाई ललितकलाका रूपमा स्वीकारेका छन् । जयदेव 'अलङ्कार बिना काव्य हुनै सक्तैन' भन्दछन् । जहाँसम्म काव्यगत ललितकलाको प्रश्न छ– कवि एउटा कलाकार, शिल्पकार र चित्रकार पनि हुनाले आफ्ना कृतिमा अध्ययन र अनुभवका आधारमा शब्दशिल्पको सजावट स्वभावत: मन पराउने गर्छ, त्यो कुरा कविको दोष होइन गुण नै हो । त्यसै प्रसङ्गमा केही शब्दालङ्कारहरूको चर्चा यहाँ हुन्छ जसअनुसार अनुप्रास, यमक, श्लेष जस्ता शब्दालङ्कारको भेदसहित उदाहरण पनि नेपाली काव्यक्षेत्रको माध्यममा देखाइन्छ ।

१. अनुप्रास– अनु+प्र+आस= अनुप्रास यस्तो यौगिक शब्दको अर्थ 'पछाडि राम्रोसित राख्नु' हुन्छ । पहिले प्रयोग भएका शब्दको पछाडि उस्तै मिल्दा शब्द प्रयोग गर्नुको नाम अनुप्रास भन्ने व्यावहारिक पनि हो । त्यो आयासिक नभएर स्वत: प्रयोग हुन आएमा बढी स्वादिलो र रसिलो पनि हुन्छ । अनुप्रासलाई तुकबन्दी भन्ने पनि चलन छ । नेपाली लोकगीत, उखान, गाउँखाने कथा आदिमा तुकबन्दीले पनि निकै आकर्षक भूमिका निर्वाह गरेको पाइन्छ । कविताका क्षेत्रमा यसको सौन्दर्यशास्त्रीय नियमका साँचाले अनुप्रास झन् सुन्दर हुन्छ ।

काव्यप्रकाश, साहित्यदर्पण, चन्द्रालोक

जस्ता ग्रन्थहरूमा अनुप्रासलाई पाँच भागमा बाँडिएको पाइन्छ ।

१.१. छेकानुप्रास– एकभन्दा बढी व्यञ्जनको एकपटकको साम्यलाई छेकानुप्रास भनिन्छ । एउटै कवितामा एकभन्दा बढी दुई, तीन, चार र पाँच जति पनि छेक पर्न सक्छन् तर जोडी विभिन्न हुन्छन् ।

उदाहरण-

यै चालासित बाल्य त्यो वय बित्यो, अध्याय पैल्हो गयो
पाटीमा 'कपुरी क' ले घर लियो अर्कै अवस्था भयो
तिम्रो काख छुट्यो जुट्यो कठिनता जस्को गरी सामना
लेख्तैछू जननी, पवित्र मनले तिम्रो म यो सम्झना।

- लेखनाथ 'आमाको संझना'

यसमा पहिलो पाउमा 'बाल्य त्यो वय बित्यो' तेस्रो पाउमा 'छुट्यो जुट्यो' जस्ता भिन्न भिन्न सजातीय (एकै प्रकारको संयुक्त व्यञ्जन भएका) शब्दका ४ जोडी ठीक ठीक ठाउँमा छेक परेर रहेका छन् ।

१.२. वृत्त्यनुप्रास– यसको अनुहार छेकको भन्दा अलि फरक छ । छेकमा सजातीय शब्दको आवृत्ति एकपटक मात्र हुन्छ भने वृत्तिमा धेरैपटक एकै सजातीय पद र वर्णको आवृत्ति भएको हुन्छ ।

उदारहण-

हल्लीखल्लि छ कल्लिको चरणमा, घन्कन्छ गल्ली पनि
चिल्ली बिल्लि उडाउंदो छ म यसै रल्लिन्छु सिल्ली बनी
ढल्क्यो रात समस्त मस्त निंदमा देखिन्छ चेटीजन
जागै छौ अझसम्म सुभ्रु मनमा तिम्रो छ के चिन्तन ?

–चक्रपाणि चालिसे 'बारबधू सम्बोधन'
(सूक्तिसिन्धु, १९७४)

यस पद्यमा 'ल्लि' संयुक्त वर्ण अन्त्यमा हुने पदहरू छन्दका नियमअनुसार ह्रस्व दीर्घ दुवै रूपमा धेरैपटक दोहोरिएका छन् । तेस्रो पाउमा 'समस्त मस्त' छेक पनि पर्न गएको छ ।

पदको पछाडिको वर्ण धेरैपटक दोहोरिएमा वृत्तिपदको शुरूको वर्णदोहोरिएमा अक्षरमैत्री हुन्छ भन्ने कुरो स्मरणीय छ। वृत्यनुप्रास पद्यमा मात्र पाइने होइन गद्यमा पनि भैरव अर्यालले 'पञ्चोस्' हास्यलेखनमा प्रयोग गरेर अक्षरमैत्री देखाएका छन् भने 'काउकुती' मा वृत्यनुप्रासको छटा छाँटेका छन् ।

पद्यमा अक्षरमैत्री यस्तो हुन्छ-

चम्क्यो चारैतिर चहकिलो चन्द्र झैं चन्द्रहास

-भरतराज पन्त 'शैलपुत्री' (प्रकृतिकाव्य उत्तरार्ध)

१.३. श्रुत्यनुप्रास– यो चाहिँ नियमित रूपले बनेको हुन्छ । यसमा माथिका अनुप्रासमा जस्तो अनियमितता रहँदैन । शास्त्रीय छन्दका हरेक विश्रामस्थलमा तुकबन्दी जस्तै मिलेर रहने अनुप्रासको नाम श्रुत्यनुप्रास हो-

उदाहरण:-

चाराका रस रङ्गले बदनमा बल्छी विषालू गडी
उत्रेकी थलमा परेर छलमा मत्सी सरी भै लडी
यस्तो दर्द खपी, असंख्य तडपी भोगेर यो दुर्गति
बाचूँला म कती, अवश्य विधिले मेरो पुऱ्यायो मिति

–लेखनाथ 'कुञ्जवर्तिनी' (सूक्तिसिन्धु)

उक्त पद्यको दोस्रो पाउमा 'थलमा छलमा' नियमित छन्, तेस्रो पाउमा पनि'खपी तडपी' चौथौ पाउमा 'कति' र 'मिति' शार्दूलविक्रीदित छन्दको विश्रामस्थलमा परेका छन् ।

१.४. अन्त्यानुप्रास– यो सामान्य अनुप्रास हो । हरेक पद्यका पङ्क्ति र पाउको पुछारमा नियमित रूपले मिलाइने शब्दको तुकबन्दी जस्तै मिल्ने जोडीलाई अन्त्यानुप्रास भन्ने चलन छ ।

उदाहरण-

कविता सँगिनी मेरी नागिनी हैन रागिनी
सहायता मिलेदेखि किन बन्थी अभागिनी ?

-भरतराज पन्त 'रात' (नमस्कार, २०४६)

सङ्गति- अनुष्टुप् छन्द प्रायः दुई पङ्क्तिमा लेखिने हुँदा प्रत्येक पङ्क्तिमा नागिनी,रागिनी र अभागिनी जस्ता पदहरू अन्त्यानुप्रासका रूपमा मिलेका छन् ।

१.५. लाटानुप्रास– भारतको 'लाट' भन्ने प्रान्तमा प्रचलित भएर आएको अनुप्रास हुनाले यसलाई लाटानुप्रास भनिएको हो । जहाँ फरक अर्थमा एउटै वाक्य दोहोऱ्याइन्छ त्यहाँ लाटानुप्रास हुन्छ -

उदाहरण-

गरिन्छ यदि विश्वास ढुङ्गो, बन्दछ देवता
गरिन्न यदि विश्वास ढुङ्गो बन्दछ, देवता ।

-भरतराज पन्त (दोभान महाकाव्य, २०४१)

सङ्गति- यस पद्यमा 'ढुङ्गो बन्दछ देवता' यो वाक्य 'गरिन्छ' र 'गरिन्न' क्रियाको आधारमा फरक देखाई प्रयोगमा दोहोऱ्याइएको छ ।

१.६.सम्पुटानुप्रास र शृङ्खलानुप्रास-लक्षण ग्रन्थले नबताए पनि उदाहरण प्रायः संस्कृत काव्यमा मात्र होइन नेपालीमा पनि देखिन आएकोले त्यसको सानो चर्चा हुनु आवश्यक छ ।

कुनै पद्यको पाउको शुरूर अन्त्यमा शब्दका जोडी मिल्न आएका सम्पुटानुप्रास र पाउको अन्त्यपछि लगत्तै आउने पाउको शुरूमा शब्दका जोडी पर्न आएमा शृङ्खलानुप्रास बन्दछ-

जोरी म हैन भगवन् । भनि हात जोरी
छोरी समान भइ विन्ति गऱ्याँ यसोरी
सो रीत् न सम्झि धनुमा शर जोरि जोरि
फोरी दियौ हृदय यो, तिमि हौ अघोरी ।

- लेखनाथ 'वियोगिनी-विलाप' (सुन्दरी, १९६३)

यस पद्यको पहिलो पाउलाई 'जोरी' ले सम्पुट गरेको छ । दोस्रो पाउको 'सोरी' तेस्रो पाउको शुरूको 'सोरी' सित शृङ्खला बन्न पुगेको छ ।

२. यमक– यमकको शाब्दिक अर्थ जुम्ल्याहा (जोडी) हो । व्यवहारमा तीन अक्षरको समूह सार्थक वा निरर्थक दुवै रूपमा दोहोरिएमा यमक शब्दालङ्कार बन्दछ, पढ्दा, सुन्दा मीठो पनि लाग्छ । संस्कृत साहित्यमा यसका धेरै भेद र उपभेद आचार्य दण्डी तथा भट्टी कविले देखाएका छन् । नेपालीमा कविताकल्पद्रुम (१९३१) र सुन्दरी (१९६३) मा धेरै नमूना पनि पाइन्छन् । यमकको प्रयोग खास गरीद्रुतविलम्बित छन्दमा बढी मात्रामा पाइन्छ । सोमनाथ सिग्द्यालले **आदर्श राघव** महाकाव्यमा विभिन्न रूपका यमकको प्रयोग सफलतासाथ गरेका छन् । लक्ष्मीप्रसाद देवकोटाले पनि **वैराग्य लहरी** खण्डकाव्यमा यमकको चातुर्य देखाएका छन् । यहाँ एउटै मात्र नमूना दिएर चिनाइन्छ-

विवश भै वश भै व्यवहारमा
मन परे न परे पनि हारमा
कवि रही विरही सरि विश्वमा
बदलिए दलिए सुख दुःखमा ।

- भरतराज पन्त (दोभान महाकाव्य, २०४१)

यस पद्यको प्रत्येक पाउमा शुरूको एक अक्षर छोड्ना साथ तीनतीन अक्षरका समूह सार्थक, निरर्थक दुवै रूपमा दोहोरिएका छन् । त्यसै गरी एक, दुई, तीन, चार र पाँच अक्षर स्थान छोडेर 'यमक' को प्रयोग **आदर्श राघव** महाकाव्यमा यसरी दिएको पाइन्छ -

न कुसुमा करका करकापले
न कमला करका करकाण्डले
बरु दिवाकरका कर कार्यले
सब हिमाकरका करका गले
उदय भो अब सन्त वसन्तको
प्रकट भो छवि चित्र विचित्रको
कम भयो बल शीतल शीतको
रुचिर भो अनि सर्ग निसर्गको ।

- सोमनाथ सिग्द्याल 'आदर्श राघव'

माथिका उद्धरणका रेखाङ्कित पदहरू

यमकको सङ्केत गर्दछन्। यी सबै 'आदर्श राघव'महाकाव्यका आठौं सर्गभित्र पाइन्छन् ।

३. श्लेष- श्लिष+घन्=श्लेष । यसको ठेट अर्थ अँगालो हो । एउटै शब्दले दुईटा अर्थलाई अँगालेका ठाउँमा श्लेष अलङ्कार पर्न सक्छ । श्लेष शब्द-अर्थ दुवैमा रहन सक्ने हुनाले कुनै विद्वान् श्लेषलाई अर्थालङ्कारमा पनि गणना गर्दछन् । शब्दालङ्कारको सिलसिलामा यहाँ श्लेष सभङ्ग (शब्द टुक्रिएको) र अभङ्ग (शब्द नटुक्रिएको) दुई थरीको चर्चा गरिन्छ ।

शब्दपरिवर्तन गर्न नसकिने शब्दश्लेष शब्दालङ्कारमा पर्ने हुनाले त्यसको चर्चा यहाँ गरिन्छ र परिवर्तन गर्न सकिने अर्थात् शब्द परिवर्तन गरेमा पनि श्लेष रहिरहने अर्थ-श्लेषको चर्चा अर्थालङ्कारमै हुन्छ । यहाँ शब्द-परिवर्तन गर्न नसकिने शब्दश्लेष सभङ्ग र अभङ्ग दुई थरीको चर्चा छ ।

उदाहरणबाट प्रष्ट हुन्छ-

अडिने साहसै छैन, चाहन्छन् सब पल्टनै
खुला दो-कान को राख्छ ? गले-बन्द भए कुनै ।
-लेखनाथ 'ऋतुविचार'

यसमा जाडोको बयान छ, पहिलो पाउमा अर्थ सरलै छ, दोस्रो पाउमा 'पल्टनै' को 'लड्नै' भन्ने अर्थ र 'फौजै' भन्ने अर्थ अभङ्ग (शब्द नटुक्रिएको) छ । तेस्रो पाउमा दोकान (=दुई कान) र दोकान (=पसल) भन्ने अर्थ तथा 'गले' (=भत्के) बन्द भए (=धुनिए) भन्ने अर्थ र 'गलेबन्द भए' (=गलबन्दीले छोपिए) भन्ने अर्थ सभङ्ग (शब्द टुक्रिएको) छ । यहाँ भूकम्पको र जाडाको समय एउटै पद्यबाट सभङ्ग, अभङ्गश्लेषमा वर्णन भएको छ ।

त्यस्तै अर्को पनि हेरौं-

काडिए कण्टक प्राय बढेका खर-दूषण
पियारो भो-जन-स्थान रह्यो अध-म-रा-वन।
-लेखनाथ 'ऋतुविचार'

यहाँ हेमन्तऋतु र रामायणको कथांशको वर्णन सभङ्ग तथा अभङ्गश्लेषका माध्यमबाट एकैपटक भएको छ । 'कण्टक' प्रायः काँडा जस्ता अथवा 'कण्टक' (=दुष्ट जस्ता 'खर-दूषण' खर (=छाना छाउने क्षारविशेष) दूषण (=दोष) तथा खर-दूषण (=खर र दूषण नाम भएका राक्षस) हरू फाँडिए । 'भोजन स्थान' (वन-भोज गर्ने ठाउँ) पियारो भो जन-स्थान (=पञ्चवती भन्ने वन) पियारो भो, वन 'अधमरा' (=आधा मरेजस्तो) भयो अथवा अधम रावन (ण) बाँकी रह्यो भन्ने दुई थरी अर्थ सभङ्ग अभङ्ग दुवै श्लेषमा छ ।

-भ.रा.प.

अलङ्कार-अर्थालङ्कार-अलङ्कारको प्रसङ्ग वैदिक कालदेखि नै प्रयोग भएको पाइन्छ । 'सोमो अरङ्कृता' (ऋग्वेद १-२-१) र 'का ते अस्त्वरङ्कृति : सूक्यौं (ऋग्वेद ७-२८-३) जस्ता ठाउँमा र लको अभेदविवक्षा गरी अलङ्कारको शब्दसङ्केत देखाइएको छ । आलङ्कारिक प्रयोग हेर्दा- 'भद्रं कर्णेभि : श्रृणुयाम देवा भद्रं पश्येमा क्षभिर्यजत्रा :' यस मन्त्रमा - हे देवता हो । हामी सधैं कानले भद्र कुरा सुनौं (अभद्र नसुनौं), आँखाले सधैं भद्र कुरा देखौं (अभद्र नदेखौं) भन्ने अर्थ हुन आउँछ । यस्तो प्रसङ्गमा कोष्ठभित्रको अर्थ लुकेको हुनाले आर्थी परिसङ्ख्या अलङ्कार मान्न सकिने कुरा आलङ्कारिकहरू बताउँछन् ।

अब लौकिक रूपमा अर्थालङ्कार हेर्दा अर्थलाई काव्यशास्त्रले तीन प्रकारको बताउँछ-अभिधाबाट वाच्य, लक्षणाबाट लक्ष्य, व्यञ्जनाबाट व्यङ्ग्य । वाच्यार्थप्रधान अलङ्कारमा स्वभावोक्ति, समुच्चय, आदि पर्दछन् । लक्ष्यार्थप्रधानमा परिणाम, अतिशयोक्ति, उत्प्रेक्षा जस्ता अलङ्कारहरू देखिन्छन् भने व्यङ्ग्यार्थ प्रधानमा समासोक्ति, विशेषोक्ति, पर्यायोक्ति जस्ता अलङ्कारलाई मान्न सकिन्छ भन्ने कुरा आनन्दवर्धनाचार्यले ध्वन्यालोकमा बताएका पनि छन् ।

अर्थालङ्कारकै विषयमा अलिकति विकासक्रमतिर ऐतिहासिक सिंहावलोकन गर्ने हो भने भरतमुनिको **नाट्यसूत्रमा** उपमा, रूपक र दीपक यी तीनओटाको मात्र उल्लेख छ । **अग्निपुराणमा** अर्थालङ्कार नभएको वाणी विधवा नारी जस्तै हुन्छ भनेर सोह्र भेदमा अलङ्कारको निरूपण गरिएको छ । ईसवी छैटौं शताब्दीतिर भामहले **काव्यालङ्कारसूत्र** बनाए। त्यसमा वक्रोत्तिको अर्थ आफ्नै किसिमले गरेर अर्थालङ्कारमा भङ्गीमणितिको साथै चमत्कार आवश्यक हुन्छ भनेर अडतीस भेदमा विवरण दिएका छन्। त्यसपछि रुद्रट् र रुय्यकले छुट्टाछुट्टै **अलङ्कार-सर्वस्व** ग्रन्थको रचना गर्नुका साथै रुय्यकले अर्थालङ्कारलाई सातमूलकमा वर्गीकरण गरेर अडसठ्ठी सङ्ख्यामा अलङ्कारको भेद निर्धारण गरिदिएका छन् ।

ईसवी आठौं शताब्दीमा दण्डीले **काव्यादर्श** र दशौं शताब्दीमा कवि भोजले **सरस्वती-कण्ठामरण** ग्रन्थको माध्यमबाट अलङ्कारको सङ्ख्यालाई अझै बढी माथि उचालेका छन् । सोह्रौं शताब्दीमा अप्पय दीक्षितले जयदेवको **चन्द्रालोक**भित्रको अर्थालङ्कार प्रसङ्गलाई विश्लेषण गरेर एकसय चौबीस भेदमा अलङ्कारनिरूपण गरेपछि पण्डितराज जगन्नाथले सत्ताइस अलङ्कार थपेर एक सय एकाउन्न पुऱ्याएका छन् । रामचन्द्र-गुणचन्द्र मिश्रका पालासम्ममा अर्थालङ्कारको सङ्ख्या दुई सय पुगन खोजेको देखिन्छ ।

जहाँसम्म नेपाली साहित्यको निमित्त आवश्यक अलङ्कारको प्रश्न आउँछ, त्यसका निम्ति संस्कृतग्रन्थमा जस्तो रौंचिरा भेदतिर नलागेर मोटामोटी रूपमा अर्थालङ्कारको परिचायक प्रणाली अपनाउने सन्दर्भमा रुय्यकको वर्गीकरण तालिका प्रस्तुत गर्नु प्रासङ्गिक देखिन्छ -

(अ) सादृश्यमूलक

क) भेदाभेदप्रधान -उपमा, उपमेयोपमा, अनन्वय-स्मरण ।

ख) अभेदप्रधान १- आरोपमूलक-रूपक, परिणाम, उल्लेख, भ्रान्ति, अपह्नुति, सन्देह ।

२- अध्यवसायमूलक -उत्प्रेक्षा, अतिशयोक्ति

३- गम्यमानौ-पम्याश्रित सादृश्यमूलक तुल्ययोगिता, दीपक, प्रतिवस्तूपमा, दृष्टान्त, निदर्शना, व्यतिरेक, सहोक्ति, विनोक्ति, समासोक्ति, परिकर, परिकराङ्कर, श्लेष, अप्रस्तुत-प्रशंसा, अर्थान्तरन्यास, पर्यायोक्ति, व्याजस्तुति, आक्षेप ।

(आ) **विरोधमूलक-** विरोध, विरोधाभास विभावन्द, विशेषोक्ति, असङ्गति, विषम, सम, विचित्र, अधिक, अन्योल, विशेष, व्याघात ।

(इ) **शृङ्खलाबन्धमूलक-** कारणमाला, एकावली, सार।

(ई) **तर्कन्यायमूलक-** काव्यलिङ्ग, अनुमान

(उ) **वाक्यन्यायमूलक-** यथासङ्ख्य, पर्याय, परिवृत्ति, परिसङ्ख्या, अर्थापत्ति, विकल्प, समुच्चय, समाधि ।

(ऊ) **लोकन्यायमूलक-** प्रत्यनीक, प्रतीय, मीलित, सामान्य, तद्गुण अतद्गुण, उत्तर ।

(ए) **गूढार्थप्रतीतिमूलक-** सूक्ष्म, व्याजोक्ति, वक्रोक्ति, स्वभावोक्ति, भाविक, संसृष्टि सङ्कर ।

(अ) सादृश्यमूलक

(क) भेदाभेदप्रधान

१) उपमा-अक्षरमा 'अ' पहिले आए जस्तै अलङ्कारमा 'उपमा' पहिलो हुन्छ । माथिको वर्गीकरणअनुसाार १ सादृश्यमूलकभित्र (क) भेदाभेदप्रधान चार अलङ्कारमध्ये उपमा पहिलो अलङ्कार हो । यसमा बयान गरिने-उपमेय, दाँजिने- उपमान दाँजिनाको आधार-सामान्यधर्म, तथा दाँजेको बुझाउने-वाचक शब्दसमेत चार तत्त्व पुगेमा पूर्णोपमा र कुनै

तत्त्व लुकेमा लुप्तोपमा अलङ्कार हुन्छ ।
त्यसको क्रमशः उदाहरण-

वाणी वीणा बजेझैं मधुर चहकिलो
चेहरा चन्द्रमा झैं,
गाला छन् स्याउ जस्ता नरम अवयवै
हल्लिएका लता झैं
आँखा चल्छन् मृगीका सरि,
अधर दुवै लाल छन् सुन्तला झैं,
जस्तो होस् सम्झँदामा हृदय छ उनको खूब
साह्रो शिला झैं ।

उपमेय	उपमान	सामान्यधर्म	वाचक शब्द
वाणी	वीणा	मधुर	झैं
चेहरा	चन्द्रमा	चहकिलो	झैं
गाला	स्याउ	नरम	जस्तै
अवयव	लता	हल्लिएका	झैं
आँखा	मृगी	चल्ने	सरि
अधर	सुन्तला	लाल	झैं
हृदय	शिला	साह्रो	झैं

यसरी हेर्दा यस पद्यमा पूर्णोपमाको नमूना सातओटा पाइन्छन् ।

लुप्तोपमा-

झुझुन् झुन् झुझुन् झुन् बजून् मिष्ट तार
खुलोस् चांदनी पींग खेलेर हार
झझल्की रहोस् रोशनीमा जुहार
मुमुस्की रहोस् नौनिच्यूँडे मुहार ।

महाकवि लक्ष्मीप्रसाद देवकोटाको यस पद्यमा नौनिच्यूँडे शब्दभित्र नौनी जस्तो नरम वा गोरो भन्ने शब्द लुकेर नौनी र च्यूँडोको मात्र उल्लेख गरिएको हुँदा धर्म र वाचक लुकेको लुप्तोपमा भएको छ । प्रायः नामधातु र समास भएको ठाउँमा पाइने लुप्तोपमाको भेद संस्कृतकाव्यमा धेरै पाइए पनि नेपालीमा एउटा मात्र दिन सकिएको छ ।

२) उपमेयोपमा- उपमा अलङ्कारको ठीक विपरीत प्रयोग जस्तो– प्रसिद्ध उपमेयलाई उपमान र प्रसिद्ध उपमानलाई उपमेय बनाई बयान गरेको प्रसङ्गमा उपमेयोपमा अलङ्कार हुन्छ जस्तै :-

कालो कोठी हुने तिम्रो मुख झैं चन्द्रमा पनि
सुन्दरै देखिए हेर, कलङ्की नै भए पनि

यहाँ प्रसिद्ध उपमेय 'मुख' लाई उपमान र प्रसिद्ध उपमान 'चन्द्रमा' लाई उपमेय तुल्याएर कालो कोठी र कलङ्कको साधर्म्य बनाई 'झैं' वाचक शब्दद्वारा उपमा अलङ्कारको विपरीत उपमेयोपमा देखाइएको छ ।

३) अनन्वय- जहाँ उपमेयलाई नै उपमान बनाएर बयान गरिन्छ त्यहाँ अनन्वय हुन्छ । 'उपमा' धर्मको मात्र अभिन्नतामा हुन्छ भने अनन्वयमा सबै अभिन्न हुन्छन् भन्ने उपमा र अनन्वयको भिन्नता स्मरणीय छ, जस्तैः-

कोइली कोइलीले झैं 'कुहू' गर्दै कराउँछ
वसन्त झैं वसन्तश्री मन-नै खल्वल्याउँछ ।

यसमा कोइली उपमेयलाई कोइली नै उपमा र वसन्त उपमेयलाई वसन्त नै उपमा बनाई धर्म र वाचकसमेत एउटै रूपमा बयान गरिएको छ ।

४) स्मरण- कुनै वस्तुविशेषलाई देख्नासाथ त्यस्तै अर्को (उपमा मिल्दो) वस्तुको सम्झना भएको बयानमा स्मरण अलङ्कार हुन्छ, जस्तैः-

साना ऐंसेलुका दाना टिपदा ती टपाटप
ग्रामीण नारी सम्झन्छन् कानमा सुनका टप।

लेखनाथीय ऋतुविचारभित्रको यस पद्यमा ऐंसेलु टिप्न लागेकी कुनै ग्रामीण नारीले ऐंसेलु जस्तै (उपमा मिल्दो) कानमा रहेको सुनको टप सम्झन पुगेको बयानले स्मरण अलङ्कार खडा गरेको छ ।

(ख) अभेदप्रधान

१. आरोपमूलक

५) रूपक- उपमेयमा उपमान दाँजेको

ठाउँमा उपमा हुन्छ भने त्यही उपमानलाई उपमेयमै आरोप गरेको ठाउँमा रूपक अलङ्कार हुन्छ । तुलना र आरोपमा जस्तै उपमा र रूपकमा भिन्नता हुने कुरो स्मरणीय छ, जस्तै :-

नाटचशाला छ आकाश, नाचने विजुली नटी
ताल दिन्छ तवल्ची भै मेघ धाकिटि-धाकिटि

लेखनाथीय **ऋतुविचार** भित्रको यस पद्यमा आकाशमा नाटचशालाको बिजुलीमा नटीको, मेघमा धाकिटि-धाकिटि गरेर तबला बजाउने तवल्चीको क्रमशः आरोप गरी वर्षाऋतुको बयान देखाइएको छ ।

६) **परिणाम**- रूपकमा आरोप हुन्छ, तर क्रियासित प्रत्यक्ष सम्बन्ध परिणाममा उपमान उपमेयमा परिणत हुन्छ र सक्रिय (क्रियापर्यवसायी) हुन्छ यही नै रूपक र परिणामको भेद स्मरणीय हुन्छ, जस्तै :--

सुन बादल भो सुन सूर्य भए
सुन द्वार खुल्यो सुनको नभमा
सुनको भव यो सुनको जलले
सुन तार बजाउँछ कल्कललले ।

महाकवि लक्ष्मीप्रसाद देवकोटाको **शाकुन्तल** महाकाव्यभित्रको यस पद्यमा सूर्योदयको वर्णन गर्दा बादल, सूर्य र आकाश तथा नदी, जल र कल्कलमा सुनको परिणति झल्काएर सुन शब्दमा धातुवाचक शब्द र सुन्ने काम गर । भन्ने आशार्थक क्रियामा श्लेषसमेत बुझाइएको छ ।

७) **उल्लेख**- एउटा उपमेय, प्रस्तुत अथवा वर्ण्यविषयमा धेरैले धेरै थरी उपमेय, अप्रस्तुत वा अवर्ण्यको परिकल्पना गरेको बयानमा उल्लेख हुन्छ, जस्तै:-

बूढाबूढी गलितहरुले पुत्रको लाश देखे
केटाकेटी ललितहरुले बावुको लाश देखे
ऐयाँतीका नयनहरुले मर्दको लाश देखे
बाँकी रैती खलिखवुरले मित्रको लाश देखे।

भीमनिधि तिवारी-रचित **यशस्वी शव** शोक-काव्यभित्रको यस पद्यमा श्री ५ त्रिभुवनको लाशलाई ककसले ककसको लाश देखे भन्ने कुराको नानाथरी उल्लेख गरिएको पाइन्छ । उदाहरणार्थ -

कसैले द्यौराली भनिकन बडो आदर गरे
कुमारीको श्रद्धा लिइकन कसैले स्तुति गरे
कसैले हेर्दा त्यै विजन पथको यक्ष म थिएँ
कसैको लेखामा भय भुटिदिने भैरव भएँ ।

लेखनाथ पौड्यालको **तरुण-तपसी** नव्यकाव्यभित्रको यस पद्यमा एउटै वृक्षलाई पूजा गर्दा धेरैले धेरै थरी उल्लेख गरेको बयान छ । पहिलो नमूनामा जातिवाचक नाम छ र पछिल्लोमा सर्वनाम मात्र छ यही अन्तर हो ।

एउटै वस्तुलाई एउटैले विभिन्न विषयको आधारमा बयान गर्दा पनि उल्लेखै हुन्छ-

वटुक बटुलिएमा वेदको साम नाद
ऋृषि-मुनि भरिएमा चल्छ अध्यात्मवाद
अरु समय निराला शून्य एकान्त कान्त
अति सुखद थियो त्यो आश्रम स्यान शान्त ।

सोमनाथ सिग्द्यालको **आदर्श राघव** (महाकाव्य) भित्रको रामाश्रम वर्णनमा एउटै रामाश्रमवटु जम्मा भएमा वेदध्वनि गुन्जिने, ऋषिमुनि भरिएमा अध्यात्मचर्चा चल्ने, अधिपछि सुनसान एकान्त रमाइलो हुने आश्रम थियो भन्ने बयान एउटैले विभिन्न पक्षमा उल्लेख गरेको पाइन्छ ।

८) **भ्रान्ति**- डोरीमा सर्प देख्नु जस्तै मिथ्याज्ञानको आभास प्रस्तुतमा पनि अप्रस्तुतको आभास परेको ठाउँमा भ्रान्ति अलङ्कार मानिन्छ । जस्तै -

चिसो मही कुनै केटो फूः गरीकन प्यूँदछ
जो तातो दूधले जस्तै पोल्ला कि भनिठान्दछ।

यस पद्यमा तातो दूधले जिभ्रो डामिएको कुनै केटोले चिसो मही पनि फूः गरेर पिएको बयानमा भ्रान्ति परेको कुरा छ ।

९) **अपह्नुति**- प्रस्तुत कुरालाई होइन भनी

निषेध गरेर अप्रस्तुत कुराको आरोप गरेको प्रसङ्गमा अपह्नुति हुन्छ, जस्तै-

वदन होइन, निर्मल चन्द्र हुन्,
किरणका रणकारक दन्त छन्
कमल लोचन भन्न सकिन्न र ?
सुनयना नयनाम्बु सरोवरं।

यस पद्यमा मुखलाई 'होइन' भनेर चन्द्रको आरोप गर्नमा दाँतलाई किरणसित तुलना गरिएको प्रसङ्ग छ ।

१०) **सन्देह**- प्रस्तुत विषयमै यो हो कि ऊ हो जस्तो अप्रस्तुतको शङ्का उठाएको प्रसङ्गमा सन्देह अलङ्कार मानिन्छ, जस्तै-

न वा त्यो चरी हो, न वा त्यो परी हो
म वा कृष्णको मोहनी माधुरी हो
न वा विश्व-सौन्दर्यको चातुरी हो
यसै कान पीयूषले नै भरी भो।

यस श्लोकमा महाकवि लक्ष्मीप्रसाद देवकोटाको **शाकुन्तल** (महाकाव्य) भित्र मेनकागमन वर्णनमा विश्वामित्रले मेनकाप्रति उठाएको विभिन्न शङ्काको वर्णन छ ।

२. अध्यवसायमूलक

११) **उत्प्रेक्षा**- जहाँ सम्भावनात्मक तर्क उठाएर प्रस्तुत-अप्रस्तुत सम्भावना देखाइन्छ, त्यहाँ उत्प्रेक्षा अलङ्कार हुन्छ । उत्प्रेक्षाको वाचक शब्द 'हो कि' , 'मानौं' इत्यादि हुन्छ, वाचक शब्दको प्रयोग नभएमा गूढोत्प्रेक्षा हुन्छ ।

गुलाफको लगाएर विधिले लालमोहर
दिएको हो कि वा बाग भृङ्गकै भोग खातिर।

यो पद्य लेखनाथीय **ऋतुविचार** कै हो र यसमा बगैंचामा मस्त घुमेको भमरालाई देखेर कविले गुलाफको फूलमा ब्रह्माले भमरालाई बगैंचा भोगचलन गर्न दिएको लालमोहरको सादृश्य देखाई सम्भावना देखाएका छन् ।

गूढोत्प्रेक्षा-

हवाद्वारा उडी जाला रेशमी केश यो भनी
काँधबाट दुवैतर्फ छातीमा झार्दथिन् उनी।

भवदेव पन्तको **वनबाला** (खण्डकाव्य) को यस पङ्क्तिमा वनबालाले आफ्नो केश काँधबाट छातीमा झारेकोमा नरम केश हावाले उडाउला भन्ने शङ्काबाट सम्भावनावाचक शब्दविना उत्प्रेक्षा देखाइएको छ ।

१२) **अतिशयोक्ति**- रूपकमा आरोप गरिने उपमानको उल्लेख हुन्छ र अतिशयोक्तिमा आरोप गरिने उपमान मात्र हुन्छ, आरोप्य उपमेय वा प्रस्तुत लुकाइन्छ, जस्तै-

जलद वर्सिंदा, सूर्य चर्किंदा
विमल चन्द्रले छर्किंदा सुधा
मगन मस्त भै लाउने लय
अचल धन्य हो त्यो हिमालय ।

दोभान (महाकाव्य) को यस पङ्क्तिमा वर्ण्य वा प्रस्तुत कविमा हिमालयको आरोप गरिएको छ जसमा जस्तै आपत परे पनि धैर्य लिने भन्ने प्रतीकको कल्पनासमेत गरिएको छ ।

३. गम्यमानौपम्याश्रित सादृश्यमूलक-

१३) **तुल्ययोगिता**- कुनै कारणको निर्देशद्वारा प्रस्तुत र अप्रस्तुतलाई एउटै धर्मका साथ सम्बन्ध जोडेर बयान गरिएको प्रसङ्गमा तुल्ययोगिता अलङ्कार हुन्छ । जस्तै-

थोत्रो पाटी उज्यालो, मलिन तृनकुटी कन्दरा
झन् उज्यालो
भिक्षा भारी उज्यालो अझ घन वनको साग-
सिस्नु उज्यालो
फ्याङ्ग्लो गुन्द्री उज्यालो वरपर घुमदा जीर्ण
कन्था उज्यालो
तृष्णाको तुच्छ जालो मनबिच न भये जो
मिल्यो सो उज्यालो।

लेखनाथ पौड्यालको 'सत्य-सन्देश' भन्ने यस कवितामा तृष्णाको तुच्छ जालो नहुनु जस्तो कारणको निर्देशद्वारा मन प्रस्तुतका साथ थोत्रो पारी आदि अप्रस्तुतको उज्यालो धर्मका साथ सम्बन्ध देखाइएको छ ।

१४) दीपक- कुनै कारणको निर्देशविना प्रस्तुत र अप्रस्तुतको एउटै धर्म देखाएमा दीपक अलङ्कार हुन्छ, जस्तै-

ऐना मयलले, आगो धूवाँले, गर्भ सालले
ढाकिन्छ जसरी त्यस्तै यो ढाकेको छ तेसले।

कोमलगीताभित्रको यस पङ्क्तिमा अज्ञानले जीवनलाई ढाकेको भन्ने प्रस्तुत प्रसङ्गसित कुनै कारण नदेखाई ऐना मयलले आदि अप्रस्तुतको एउटै ढाक्नु क्रियारूपधर्मका साथ सम्बन्ध देखाइएको छ। यसैलाई कतै मालोपमा भनेर निर्देश गरिएको पनि छ ।

१५) प्रतिवस्तूपमा- भिन्न-भिन्न प्रस्तुत र अप्रस्तुतलाई एकै रूपमा बयान गरिएको ठाउँमा प्रतिवस्तूपमा हुन्छ, जस्तै-

आएर कैल्यै ऋतु सिद्धिदैन
लाएर माया मुटु रित्तिदैन
स्वीकार मात्रै गर एक बार
संसार तिम्रै अनि बारबार।

माधव घिमिरेको राष्ट्रनिर्माता (खण्डकाव्य) भित्रको पृथ्वीनारायण शाहको भनाइमा ऋतु आएर नसिद्धिनु, माया लगाएर मुटु नरित्तिनु भिन्न कुरालाई अभिन्न रूपमा बयान गरिएको छ ।

१६) दृष्टान्त- एउटै किसिमका दुई कुरालाई भिन्न रूपमा वर्णन गर्दा दृष्टान्त अलङ्कार हुन्छ, जस्तै-

योग्यस्थान बिषे मान सानाले पनि पाउँछ
कृष्णाका तटको ढुङ्गो देवता कहलाउँछ।

लेखनाथ पौड्यालको 'नैतिक दृष्टान्त' को यस पङ्क्तिमा कृष्णाका तटको ढुङ्गो देवता कहलाउनु र योग्यस्थानमा सानाले पनि सम्मान पाउनु राम्रै खालका कुरालाई भिन्न रूपमा देखाइएको छ ।

दृष्टान्तमा बिम्बप्रतिबिम्बभावसम्बन्ध हुन्छ भने प्रतिवस्तूपमा बस्तुप्रतिवस्तुभावसम्बन्ध हुन्छ भन्ने कुरा स्मरणीय छ ।

१७) निदर्शना - रूपक अलङ्कारमा पदको आरोप हुन्छ भने निदर्शनामा मिल्दाजुल्दा वाक्यको आरोप हुन्छ । यसैलाई कोही उदाहरण नामको छुट्टै अलङ्कार पनि मान्दछन् तर दृष्टान्तमा जस्तो निदर्शनामा बिम्ब-प्रतिबिम्व मात्र सम्बन्ध रहँदैन, खालि ऐक्यारोप मात्र हुन्छ ।

स्मरण-धारणा-शक्ति दीक्षित
कवि र काव्यमा योग्य शिक्षित
मणि थिए तिनी काँच झैं भए
सुन थिए कठै । पित्तलै भए।

दोभान (महाकाव्य) भित्रको उक्त पद्यमा कविको सही मूल्याङ्कन नहुनु र मणिलाई काँच जस्तो, सुनलाई पित्तल जस्तो तुल्याउनु एकै हो भन्ने सदृश वाक्यको ऐक्यारोप भएको छ ।

१८) व्यतिरेक- पहिले उपमेय वा प्रस्तुतलाई उपमान वा अप्रस्तुतसँग तुलना गरेर पछि भिन्नता वा फरक देखाउने बयान गरेको प्रसङ्गमा व्यतिरेक अलङ्कार हुन्छ, जस्तै-

हुन त सब महात्मा छन् बडा धैर्यधारी
अगम अचल मानो शैलराजानुकारी
तर कठिन बुझिन्छन् शैल ढुङ्गा हुँदामा
नरम प्रकृतिले नै सन्तको अन्तरात्मा।

यस पद्यमा महात्मालाई अगमता र निश्चलताका आधारमा पर्वतसित तुलना गरेर पछि पर्वत ढुङ्गैढुङ्गाले साह्रो र सन्तको भित्री आत्मा स्वभावतः कोमल हुन्छ भन्ने भिन्नता देखाइएको छ ।

१९) सहोक्ति- साथै , सँगै जस्ता शब्दको प्रयोगले मीठो भाव दिने अर्थ अभिव्यक्त गरिएको ठाउँमा प्रायः सहोक्ति अलङ्कार हुन्छ तर 'रामसित श्याम स्कूल गयो' भन्ने सामान्य वाक्यमा सहोक्ति अलङ्कार हुँदैन ।

वदनमा छ 'उहू' वनमा 'कुहू'
सँगसँगै सँगिनी, कसरी कहुँ

जलन यो हुनसक्छ निवारण
मदन दन्दन दन्कन कारण ?'

दोभान (महाकाव्य) को यस पद्यमा कुनै वियोगिनीले आफ्नी सँगिनीसित वसन्तको आगमनमा वनमा कोइलीको कुहू सुन्नासाथ आफ्नो मुखबाट उहू भन्ने विरहको सुस्केरा तुरुन्त निस्केको जलनको उपाय सोधिएको छ ।

(२०) **विनोक्ति**- यसमा पनि 'विना' शब्दको प्रयोगद्वारा कुनै प्रस्तुतको हीनताबोध भएमा विनोक्ति हुन्छ तर 'कलमविना लेख्न सक्तिनँ' जस्तो सामान्य वाक्यमा विनोक्ति भए पनि अलङ्कार हुँदैन ।

'छविविनु रविविम्ब त्यो बिकम्बा
शशिमुखि । जूनविना शशी बिकम्बा
कवि मृदु कविताविना बिकम्बा
तिमिविनु देखि, म भैसकें बिकम्बा ।

लेखनाथ पौड्यालको अनूदित नाटक भर्तृहरिनिर्वेदभित्रको यस पङ्क्तिमा राजा भर्तृहरि रानी भानुमतीको निधनमा बिलौना गर्दै रानीविना आफ्नो जीवन बिकम्मा भएको प्रस्तुत विषयमा सूर्य, चन्द्र र कविसित तुलना गर्दछन् ।

२१) **समासोक्ति**- कार्य, लिङ्ग, र विशेषणको समानताको आधारमा प्रस्तुत वर्णनमा अप्रस्तुत प्रसङ्गको आरोप गर्दा समासोक्ति हुन्छ ।

'रागपूर्ण मुख पूर्व दिशाको
देखियो चमकदार मजाको
सानुराग उसका छन् वश्य
काखमा तरुण-भानु अवश्य ।

लेखनाथ पौड्यालको 'प्रभात-वर्णनको' उक्त पद्यमा राग-लालिमा वा आशक्तिले पूर्ण भन्ने विशेष पूर्व दिशा स्त्रीलिङ्गी शब्द, सानुराग अनुरागले सहित भन्ने विशेष, भानु-सूर्य पुलिङ्गी शब्द, काखमा छन्, उदाउँछन् भन्ने क्रियात्मक व्यवहारको साम्यद्वारा सूर्योदयको वर्णनरूप प्रस्तुत प्रसङ्गमा नायक-नायिकाको व्यवहार आरोप गरिएको छ ।

२२) **परिकर**- कुनै पनि वर्णनको प्रसङ्गमा विशेषणभित्रै भित्री अर्थ घुसाएमा अथवा विशेषणलाई साभिप्राय तुल्याएमा परिकर अलङ्कार हुन्छ, जस्तै-

जोत्दा यज्ञार्थ पृथ्वी रघुवर । पहिले त्यो हलाको सियामा
सीता पाएँ, लगाएँ खुशिसित तनयाभाव राखी गलामा
पालें, पोसें, चढायें चरण कमलमा भै गएँ पूर्ण काम
त्यो सुन्दा झन् हुनूभो निरतिशय खुशी जानकी जानि राम ।

लेखनाथ पौड्यालको '**मेरो राम**' (खण्डकाव्य) भित्रको यस पङ्क्तिमा राजा जनकले सीता कन्यादान गरेपछि भनिएका वाक्यपछि रामले जानकी (जनककी छोरी) जाने अथवा संस्कृतमा जायाकी 'या' को ठाउँमा 'नि' प्रयोग हुँदा जानकी जानि- जानकी नै जाया हुने भन्ने अर्थको अभिप्राय लुकेको छ । स्मरणीय छ - **मेरो राम मा** पूरै परिकर अलङ्कार छ ।

२३) **परिकराङ्कर**- विशेष्य अर्थात् नाम नै साभिप्राय अर्थात् भावपूर्ण वा सार्थक भएमा परिकराङ्कर हुन्छ । जस्तै-

वनमा, बागमा राम्रा पुष्प लाखौं थरी फुले
'कुसुमाकर' यो नाम सार्थ पाऱ्यो वसन्तले ।

लेखनाथ पौड्यालले ऋतुविचारभित्रको यस पद्यमा वसन्तको पर्यायशब्द कुसुमाकर 'फूलको खानी' भन्ने अर्थ सार्थक भएको बयानले गीतामा कृष्णले 'ऋतूनां कुसुमाकरः' ऋतुभरमा वसन्त मै हुँ भनेको भावसमेत स्पष्ट गरिएको छ ।

२४) **श्लेष**- यो अलङ्कार शब्द-अर्थ दुवैमा रहने हुँदा यसलाई उभयालङ्कार पनि भनिन्छ । शब्दगत आलङ्कारिकताको चर्चा

चाहिँ शब्दालङ्कारकै प्रसङ्गमा भइसकेको छ। यहाँ अर्थगत आलङ्कारिकता देखाइन्छ । श्लेष शब्दको खास अर्थ अँगालो हो एउटै पदले दुई अर्थलाई अँगाल्ने काम गरेको ठाउँमा श्लेष हुन्छ । संस्कृतमा यसका धेरै भेद भए पनि नेपालीमा नमूना मात्र दिइन्छ । जस्तै-

जलाशयहरू नेर तुच्छ जीवन खातिर
मरे पनि झुकाएन धीर-चातकले शिर ।

लेखनाथ पौड्यालको **ऋतुविचार**भित्रको यस पद्यमा जीवन दुई अर्थ बुझाउने पद छ जिन्दगी र पानी। धीरतर्फ जिन्दगी चातकतर्फ पानी एउटै शब्दले काम गरेको छ । त्यस्तै विभक्तिश्लेष पनि हेरौं-

केटाकेटी नजानेर पापैले पेट भर्दछ
कफ बढ्दछ कन्दामा असाध्य क्लेश पर्दछ ।

कुलचन्द्र गौतमको यस पङ्क्तिमा पापैले, पापले र पापाले भन्ने दुई अर्थको काम तृतीया विभक्तिले गरेको हुँदा विभक्तिश्लेष भयो ।

२५) अप्रस्तुत-प्रशंसा- अप्रस्तुतको प्रशंसाद्वारा प्रस्तुत अर्थको रहस्य खोल्ने प्रसङ्ग भएको ठाउँमा 'अप्रस्तुत-प्रशंसा' नामको अलङ्कार हुन्छ, जस्तै-

सुवर्ण जति ठोकिन्छ गहनामात्र बन्दछ
फलामलाइ ठोके पो घातकी अस्त्र बन्दछ ।

बालकृष्ण समको **ध्रुव** (नाटक) भित्रको उक्त पङ्क्तिमा सुरुचिले ध्रुवप्रति प्रतिशोधको आशङ्का गर्दा दमन (मन्त्री) ले 'ध्रुव सुन हो,सुन जति ठोके पनि त्यो गहनै हुन्छ, हतियार हुँदैन' भनेर अप्रस्तुत सुनको प्रशंसाद्वारा ध्रुवको महत्ता दर्शाइएको छ ।

२६) अर्थान्तरन्यास- विशेष भनाइलाई सामान्य भनाइले र सामान्य भनाइलाई विशेष भनाइले समर्थन गरेको प्रसङ्गमा अर्थान्तरन्यास अलङ्कार हुन्छ । जस्तै-

'दियो यो जन्म जसले उसले नै खुवाउला
जसले नाउमा हाल्यो उसैले पार लाउला ।

बालकृष्ण समको **ध्रुव** (नाटक) भित्रको यस पङ्क्तिमा सुनीतिले आफ्ना छोरा ध्रुवलाई सम्झाउँदै भनेको वाक्यमा जसले जन्म दियो उसले नै खान देला भन्ने समान्य वाक्यलाई जसले नाउमा हाल्यो उसैले पार लगाउला भन्ने विशेष वाक्यले समर्थन गरेको छ ।

२७) पर्यायोक्ति- प्रकारान्तरको भनाइ पर्यायोक्ति हो, घुमाउरो भनाइ पनि वक्रोक्ति हुन सक्छ। पर्यायोक्ति घुमाउरो भनाइ होइन, उक्तिगत पर्याय हो। यसैलाई कसैले सौकुमार्य गुण पनि मानेका छन्, जस्तै-

मेरी लच्छिनकी जहान ।
घरमा बल्दैन बत्ती अब
बत्तीनेर मुहार चारु भरिलो
पर्दैन देखा अब
सन्तोषी मुखमा सुखी
हृदयको झल्किन्न माया पनि
भित्तातर्फ कपालको गुजुमुजे
पर्दैन छाया पनि ।

माधव घिमिरेको **गौरी** (शोककाव्य) को उक्त पद्यको पछिल्लो पङ्क्तिमा 'अब भित्तामा कपालको गुजुमुजे छाया पर्दैन' भन्ने उक्ति अब यो घरमा गौरी छैन' को पर्याय वा प्रकारान्तर हो। जसमा सौकुमार्य गुण पनि छ ।

२८) व्याजस्तुति- जहाँ स्तुतिले निन्दा र निन्दाले स्तुति अर्थात् विपरीत अर्थ बुझिन्छ त्यहाँ व्याजस्तुति अलङ्कार हुन्छ, जस्तै-

'वचन उचित हो यहाँ मुमाको
सुत जनमाथि भलो चिताउनाको
जड पशु विचरा चरा समेत
शिशुहित खातिर बन्दछन् सचेत ।

सोमनाथ सिग्द्यालको **आदर्श राघव** (महाकाव्य) को यस पङ्क्तिमा वनवास जान लागेका रामले कैकेयीको प्रशंसा गरेका छन् र त्यही प्रशंसाद्वारा कैकेयीको पेटको कीरा मार्ने काम पनि भएको छ । यो स्तुतिमा निन्दाको विपरीतार्थ छ । निन्दाबाट स्तुतिको

विपरीतार्थ हेरौं-

धर्मात्मा कुन हो, पापी कुन हो, सब एक हो
उद्धार गर्दछ्यौ गङ्गे । तिम्रो कस्तो विवेक हो ।

यस पङ्क्तिमा गङ्गालाई धर्मात्मा र पापीलाई एकै सम्झने अविवेकी भनेर गरिएको निन्दाबाट समदृष्टि भएकी भन्ने स्तुति बुझाइएको छ ।

२९) आक्षेप- आफैंले प्रयोग गरेको भनाइलाई आफैंले खण्डन गरेको प्रसङ्गमा आक्षेप अलङ्कार हुन्छ, जस्तै-

कोठामा कसरी पसूँ नजरकी शृङ्गार छैनौ तिमी
यत्रो चोट कहूँ कहाँ हृदयकी आधार छैनौ तिमी
कोठामा अगिभार्वकै तक थियौ बोलीरहेकी तिमी ।
ए । छैनौ कसरी भनूँ । हृदयमा खेलीरहेकी तिमी ।

माधव घिमिरेको गौरी (शोककाव्य) को यस पद्यमा तीन चरण भनिसकेपछि चौथो चरणले आफ्नै कुरा खण्डन गरेको छ ।

आ) विरोधमूलक

३०) विरोध- जहाँ प्रसिद्ध गुणको विपरीत दोष अथवा अवगुण बुझाइन्छ त्यहाँ विरोध अलङ्कार हुन्छ । विरोध द्रव्य, गुण र क्रियामा रहन्छ । जस्तै-

अम्बा जम्मै बिकम्बा, अरुचि छ लिचिमा, पाप झैं आँप लाग्यो,
फोस्रा मिस्री मिठाई, मह दह वहको, दाखको चाख भाग्यो
तिम्रो यो कान्तिधारा फगत टुलुटुलु हेरदामा मलाई
संसारै प्राणप्यारी सकल हुन गयेको छ खाली बसाइ ।

लेखनाथ पौड्यालको 'च्याखुराको प्रेमोल्लास' कविताको यस पङ्क्तिमा च्याखुराले जून हेर्दा अम्बा, बिकम्मा आदि द्रव्यमत विरोध देखाएर संसारैलाई बसाइ बनाएको बयान छ ।

३१) विरोधाभास- विरोधको आभास मात्र अर्थात् श्लेषको माध्यमद्वारा विरोध र परिहार दुवै देखाएको प्रसङ्गमा विरोधाभास हुन्छ, जस्तै -

खाइयो स्वादिलो खाना जिन्दगानी सुखी भयो
तरकारी भयो बन्दै, दाल झन् रहरै भयो ।

यस्तो पङ्क्तिमा तरकारी बन्दै = निषिद्ध, बन्दै- बन्दागोबी, रहरै मात्र, रहर = 'विशेष दाल' भन्दा दोहोरो अर्थले विरोध र परिहार दुवै कुरा देखाइएको हुँदा यस्तालाई विरोधाभास मान्न सकिन्छ ।

३२) विभावना- कारण नभईकन पनि कार्यको उत्पत्ति भएको वर्णन जहाँ गरिन्छ, त्यहाँ विभावना अलङ्कार हुन्छ । जस्तै-

मेघ छैन किन वज्रपात भो
धूम छैन दिन अश्रुपात भो
घाम छैन किन तीव्र ताप भो
हा । मबाट कुन उग्र पाप भो

दोभान (महाकाव्य) भित्रको उक्त पङ्क्तिमा मेघविना वज्रपात धूमविना अश्रुपात आदि विना कारणका कार्यहरू बयान गरिएका छन् ।

३३) विशेषोक्ति - विभावनाका ठीक विपरीत अर्थात् कारण भएर पनि कार्यको उत्पत्ति हुन नसकेको बयान विशेषोक्ति हो । जस्तै-

धनले मनमा मद छैन रती
मन निश्चल झन् तरुनो छ अति
न घमण्ड छ जान्दछ शास्त्र जति
उसको महिमा कति हुन्छ कवि ।

दोभान (महाकाव्य) भित्रकै उक्त पङ्क्तिमा धनले मद नहुनु, यौवनले चञ्चल नहुनु, ज्ञानले गर्व नहुनु आदि कारण भएर पनि कार्य नभएका बयान हुन् ।

३४) असङ्गति- कार्य र कारणले अलग-अलग स्थान भएको बयानमा असङ्गति अलङ्कार हुन्छ, जस्तै-

उता बसिदिंदा दुवै नयनलाइ ढोका थुनी
यता झल र मल्ल यो दिवसमै अँध्यारो जुनी
उता मुख फिराउँदा हृदयभित्र के के गुनी
यता अल र मल्ल भै विलय हुन्छु माटो मुनि ।

यस प्रसङ्गमा एकातिर प्रेमिका आँखा चिम्लेर बसिदिँदा अर्कोतिर प्रेमीको जुनी अँध्यारो लाग्छ, उता प्रेमिकाले मुन्टो बटार्दा यता अलमल्ल परेको बयानले एकतिर कारण अर्कोतिर कार्य भएको वर्णन प्रस्तुत गरिएको छ ।

३५) विषम- अनुचित सम्बन्ध भएका प्रस्तुत र अप्रस्तुतको सङ्गठन बनाएको प्रसङ्गमा विषम अलङ्कार मानिन्छ, जस्तै-

अनुभव कहाँ त्यस्तो ! शास्त्रीय चिन्तन झन् कहाँ !
परिचय दिने नौलो उत्कृष्ट काव्य कला कहाँ !
ध्वनि, रस कहाँ, भाषा, शैली विलक्षण ता कहाँ !
गडवड गरी जे जे लेख्यो हुने कविता कहाँ ?'

यस पङ्क्तिमा कविताका विभिन्न पक्षको अनुचित सम्बन्धद्वारा खडा भएको विसङ्गतिपूर्ण विडम्बनाको विवरण प्रस्तुत भएको छ।

३६) सम- उचित सम्बन्धको समन्वयद्वारा खडा भएको सौन्दर्यको वर्णन भएको प्रसङ्गमा सम अलङ्कार हुन्छ, जस्तै-

त्यो बाल-वाक्य अति खायसको निवास
त्यो स्नेहपूर्ण जननी-वचन-प्रकाश
मानूँ सुधा-जलधिका दुइटा तरङ्ग
एकै बने पलकमा लिइ दिव्य रङ्ग ।

लेखनाथ पौड्यालको 'सन्ध्या' कविताको उक्त सन्दर्भमा बालकको नियास्रिंदो पुकार र आमाको वात्सल्यपूर्ण सान्त्वनाको उद्‌गार दुई तत्त्व अमृतका समुद्रका दुई तरङ्गले जस्तै सुन्दर समन्वय पाएको सन्दर्भ सुन्दरतासाथ चित्रित भएको छ ।

३७) विचित्र- विपरीत फलको निमित्त गरिएको प्रयत्नको विवरण जहाँ दिइन्छ त्यहाँ विचित्र अलङ्कार हुन्छ, जस्तै-

के बसौं अब भनी उतातिर
दुष्ट शासन उखेल्न खातिर
माथि माथि तिर उक्लँदै गए
शुक्र नै गगनमा खडा भए ।

दोभान (महाकाव्य) को उक्त सन्दर्भमा दुष्ट शासनको जरो उखेल्नु रूपविपरीत फलको निमित्त शुक्रराज शास्त्रीले रूखमा झुण्डिएर गरेको प्रयत्नको उल्लेख भएको पाइन्छ ।

३८) अधिक- आधारको भन्दा आधेयको परिमाण बढी बयान भएमा अधिक अलङ्कार हुन्छ, जस्तै-

नरनाथ ! कमण्डलमा यसरी
न अटेर अटेस मटेस परी
अनुरोध म गर्दछु माफ रहोस्
अझ ठाउँ फराक भनाइ मिलोस् ।

उक्त प्रसङ्गमा सत्यव्रत राजासित मत्स्यावतार भगवानले कमण्डलुभित्र पहिले अटाएर पछि अटाउन नसकी फराकिलो ठाउँ मागेकोमा आधारभन्दा आधेयको परिमाण बढी बयान भएको पाइन्छ ।

३९) अन्योन्य- जहाँ पारस्परिक उपकार वा अपकारको बयान हुन्छ अनि पारस्परिक भनाभन वा छेडखानको विवरण पनि दिइन्छ, त्यहाँ अन्योन्य अलङ्कार खडा हुन्छ, जस्तै-

कसैको आँखाले उदरसित भन्थ्यो "जुनिभरी-
झुकी तेरा निम्ती विकट पथ नापूँ म कसरी"
कसैको त्यै आँखासित उदर भन्थ्यो "अति भयो-
तँ लोभीले गर्दा हल न चल मेरो गति भयो ।"

लेखनाथ पौड्यालको तरुण तपसी (नव्य-काव्य) को उक्त प्रसङ्गमा आँखाले पेटलाई र पेटले आँखालाई परस्परमा भनाभन छेडखान गरेको बयान छ ।

४०) विशेष- आधारविना (निराधारमा) आधेय रहेको बयान जहाँ हुन्छ, त्यहाँ विशेष-अलङ्कार हुन्छ, जस्तै-

उषाको सुनौला भकुण्डो हरायो
निशाको रुपौला घुमी फेरि आयो
नयाँ खेल आकाशमा खेलिनाले
निहारेर ताराहरू हेर्न थाले ।

सोमनाथ सिग्द्यालको आदर्श राघव

(महाकाव्य) को **चन्द्रोदयवर्णनमा** सूर्यलाई उषाको भकुण्डो र चन्द्रलाई निशाको भकुण्डो बनाई उषा र निशाले आकाशमा (निराधारमा) भकुण्डो खेलेको कल्पना गरिएको छ ।

४१) **व्याघात**- मन परेका व्यक्ति र समाजको संस्मरणले पनि जहाँ दुःख हुन्छ, जहाँ अभीष्ट वस्तुले पनि सन्ताप बढेको विवरण दिइन्छ, त्यहाँ व्याघात अलङ्कार हुन्छ र यही अलङ्कारमा विषादन अलङ्कारलाई अन्तर्भाव गर्न सकिन्छ ।

कहाँ त्यो सुत्केरी प्रणय पुतली त्यो गुँड कहाँ
कहाँ प्यारा साना शिशुहरु कठै । त्यो सुख कहाँ
कहाँ प्रेमी साथी स्मरण पनि हा । कष्टमय भो
कठै । मेरा लेखा अब सब कुराको प्रलय भो ।

लेखनाथ पौड्यालको **तरुण तपसी** (नव्यकाव्य) को चरीको चींचींमा चरीले आफ्ना परिवारको संस्मरणले पनि कष्ट भएको अनुभव व्यक्त गरेको बेहोरा देखाइएको छ ।

इ) शृङ्खलाबन्धमूलक

४२) **कारणमाला**- कारणबाट कार्य र त्यही कार्य कारण बनेर अर्को कार्य पुनः त्यही कार्य कारण बनेर अर्को कार्य गरी माला जस्तो तुल्याएमा कारणमाला हुन्छ ।

शक्तिले ज्ञान औ ज्ञानले भावना
भावनाबाट हो सप्रने कल्पना
कल्पना खारिंदा काव्यको जन्म छ
काव्य जन्म्यो भने कीर्ति सर्वत्र छ ।

दोभान (महाकाव्य) भित्रको उक्त उद्धरणमा शक्तिले ज्ञान, ज्ञानले भावना, भावनाले कल्पना, कल्पनाले काव्य र काव्यले कीर्ति भन्ने कारण र कार्यको माला प्रस्तुत भएको छ ।

४३) **एकावली**- पहिले एउटा पक्ष लियो, त्यसलाई छोड्यो, अर्को पक्ष लियो त्यसलाई पनि छोड्यो गर्दै लगेमा एकावली अलङ्कार हुन्छ, जस्तै-

लेऊ राजा । अघि अघि जसो सामनेमा डटेर
उठ्ने शक्ति स्फुरित नभए हेरिदेऊ बसेर
बस्नालाई बरकत गए माथ ता उच्च पार
भैगो इन्द्री शिथिल छ भने नेत्र मात्रै उघार ।

भीमनिधि तिवारीको **यशस्वी शव** (शोककाव्य) को उक्त पङ्क्तिमा राजाले सुतेर सलामी लिएकोमा कवि राजालाई उठेर सलामी लेऊ उठ्ने शक्ति नभए बसेर हेरिदेऊ बस्न नसके शिर उठाऊ, त्यो पनि नसके आँखा मात्र खोल भनी एकपछि अर्को पक्ष लिंदै-छोड्दै गरेको प्रसङ्ग पाइन्छ ।

४४) **सार**- कुनै पनि विषयको वर्णनमा उतारचढावको परम्परा बढाउँदै लगेमा सार अलङ्कार हुन्छ त्यो उत्कर्ष वा अपकर्ष दुवैमा रहन्छ, जस्तै-

रावणको मुख कालो, धूवाँले छोपिंदा बढी कालो
चिन्ताले झन् कालो, भयो महाँकाल झैं कालो ।

सोमनाथ सिग्द्यालको **आदर्श राघव** (महाकाव्य) को लङ्काविध्वंसवर्णनमा रावणको कालो मुख धुवाँले बढी कालो, चिन्ताले झन् कालो भन्दा रावणको मुखाकृतिमा कालिमाको उत्कर्ष बढेको छ भने लङ्कासम्राट रावणको व्यक्तित्वमा अपकर्ष बढेको भान पनि प्रस्तुत भएको छ ।

(ई) तर्कन्यायमूलक

४५) **काव्यलिङ्ग**- समर्थन गर्ने पर्ने अर्थको समर्थन गरिएको ठाउँमा काव्यलिङ्ग अलङ्कार हुन्छ । कतै कार्यले कारणलाई, कतै कारणले कार्यलाई समर्थन गरेको हुन्छ, जस्तै-

माया गर्ने हृदय नभए सृष्टि नै चाहिँदैन
मायैमायातिर भुलिरहे तृप्ति नै पाइँदैन
माया लाएपछि विवश भै सङ्ग्रही बन्नुपर्छ
माया साँच्चै जटिल जगको बन्धनै भन्नुपर्छ ।

शैलपुत्री (खण्डकाव्य) को उक्त पद्यमा शिवको भनाइमा बन्धनको रूपमा खडा भएको माया कार्यले माया नगरे निर्मोही हुने र माया गरिरहे तृप्ति नहुने यस्तो अप्ठ्यारो मायारूप कारणको समर्थन गरेको देखिन्छ ।

४६) **अनुमान-** कुनै व्यवहारद्वारा कुनै रहस्यको तर्क उठाइएको प्रसङ्गमा अनुमान अलङ्कार पाइन्छ, जस्तै-

शशुरा गिरिराज सुन्दर
गिरिराजै छ निवास मन्दिर
गिरिजा गृहिणी गिरीशकी
यसमा नाथ ! रहस्य क्यै छ कि ?

लेखनाथ पौड्यालको "शिवपञ्चाशिका' कविताभित्रको प्रस्तुत पङ्क्तिमा गिरिराज (हिमालय) ससुरा, गिरिराज (हिमालय) नै बस्ने मन्दिर, गिरिजा (हिमालयकी छोरी) गृहिणी आफू स्वयं गिरीश हिमालयमा सुत्ने अथवा मालिक यसो हुनामा केही रहस्य छ कि ? भनेर तर्क उठाइएकोले यस्तालाई अनुमान अलङ्कार भन्न सकिन्छ ।

उ) वाक्यन्यायमूलक

४७) **यथासङ्ख्य-** केही दुई वा दुईभन्दा बढी वस्तुको वर्णनमा क्रमबद्धता अपनाइएको छ भने त्यस्तो प्रसङ्गमा यथासङ्ख्य अलङ्कार हुन्छ, जस्तै-

लिइ ताप, खसालि आंसु बर्र
बनि रोमांचित, काँपि थर्र थर्र
भइ जेठ, असार, माघ जस्तो
बनुँला के म कठै ! बसन्त जस्तो ।

नूनकीरी कवितासङ्ग्रहभित्रको उक्त पद्यमा ताप लिँदा जेठ, आँसु झार्दा असार र थर्थर काम्दा माघ जस्तो भन्ने अन्वय क्रमबद्धरूपमा प्रयोग गरिएको छ ।

४८) **पर्याय-** कुनै कुरा बयान गर्दा पालैपालोसित एक तत्त्वको अनेक तत्त्वका साथ सम्बन्ध जोड्दै लगेमा पर्याय हुन्छ, जस्तै-

त्याग्यौ स्वर्गपुरी, खस्यौ गिरिशका लम्बा जटाजूटमा
तेताबाट पनी पछारिन गयौ कैलासको कूटमा
थोरै बेर मिल्यौ लपक्क हिममा, फेरी तलै हुत्तियौ
चिच्याएर कराउँदै छहलिँदै डण्डूर पुर्दै गयौ ।

लेखनाथ पौड्यालको 'गङ्गाजीसित' भन्ने कविताको उक्त सन्दर्भमा गङ्गालाई पालैसित स्वर्गपुरी त्याग्ने, शिवका जटामा खस्ने, कैलाशको शिखरमा पछारिने, हिउँमा केही बेर जम्ने, पुनः तलै हुत्तिने, चिच्याएर पत्थरका खण्डहर पुरेर बग्ने आदि क्रिया पालैसित बयान गरिएको छ ।

४९) **परिवृत्ति-** धेरैले थोरै वा थोरैले धेरै विनिमय (किनबेच) गरेको बयानमा परिवृत्ति अलङ्कार मानिन्छ, जस्तै-

परालको निम्ति कल्चौंडाको दूध बेच्ने गाईहरू
सिंगारको निम्ति सब थोक बेच्छन् देखे सुनेका माईहरू
प्रकाशको निम्ति प्वाँख बेच्छन् बत्तीनेरका डाँठहरू
विलासको निम्ति सब थोक बेच्छन् महल निवासी स्वाँठहरू
चराको निम्ति गीत बेच्छन् मीठो बोल्ने शुगाहरू
नाराको निम्ति सबथोक बेच्छन् पढेलेखेका गुँगाहरू
वरदानको निम्ति गर्धन बेच्छन् सींग उम्रेका बोकाहरू
ज्यानको निम्ति के नबेचून् हामी जस्ता भोकाहरू ।

भैरव अर्यालको उक्त कवितामा महत्त्वपूर्ण कुरो गुमाएर हल्का कुरो लिएको (विनिमय गरेको) व्यङ्ग्यपूर्ण विवरणले परिवृत्ति अलङ्कारको छटा चमत्कारपूर्ण देखाएको छ ।

५०) **परिसङ्ख्या-** कुनै कुराको बयान गर्दा एक ठाउँबाट निषेध गरेर अर्को ठाउँमा विधि (प्रयोग) गरेको वर्णनमा परिसङ्ख्या अलङ्कार हुन्छ त्यो श्रौती र आर्थी दुई किसिमको हुन्छ, जस्तै-

चिया कुन चरा होला ! कहाँ पाउनु होटल !
अस्पताल पुगे मात्र देखिन्ये झोल बोतल ।

नमस्कार (मुक्तककाव्य) भित्रको 'जमाना' शीर्षक कविताको एक अंश उक्त पङ्क्तिमा

झोल-बोतल अस्पतालमा मात्र देखिन्थे (अन्यत्र अहिले जस्तो रक्सीको बोतल देखिँदैनथे) भन्ने कुरा गर्दा कोष्ठभित्रको अर्थ लुकेकोले आर्थी परिसङ्ख्या अलङ्कार भएको छ । कोष्ठभित्रको अर्थ खोलेर प्रयोग गरेको ठाउँमा श्रौती परिसङ्ख्या हुन्छ ।

५१) अर्थापत्ति- एउटा कुरो बयान गर्दा अर्को कुरो स्वतः सिद्ध भएको प्रसङ्गमा अर्थापत्ति अलङ्कार हुन्छ, जस्तै-

कसैको लोकमा छैन एकैनास समुन्नति
अरुको के कुरा हेर । सन्ध्यामा सूर्यको गति ।

लेखनाथ पौड्यालको 'नैतिक दृष्टान्त' भित्रको यस पङ्क्तिमा अरुको के कुरा ? भन्नाले एकनास उन्नति नभएर पतनमा पुगेको समाज वा राष्ट्रको बयान स्वतः सिद्ध भएको देखिन्छ ।

५२) विकल्प- बराबर प्रतिद्वन्द्वितामा आउने दुई तत्त्वको उल्लेख गरिएको प्रसङ्गमा विकल्प अलङ्कार मानिन्छ, जस्तै-

किता माता । मेरो सदय मन यो मन्द गरिद्यौ
किता यातायातै पथिक जनको बन्द गरिद्यौ
विपद् बाधा भोका अतिथि जनको हेर्न सहन
नसक्नाले सल्क्यो जननि । मनमा शोक दहन ।

लेखनाथ पौड्यालको **तरुण तपसी** (नव्य-काव्य) भित्रको प्रस्तुत प्रसङ्गमा भोका दुःखीको अवस्थामा संवेदनशील भएको वृक्षले प्रकृति जननीसित पुकारा गर्दा कि त मलाई निर्दयी बनाइदेऊ कि त बटुवाको यातायात बन्द गरिदेऊ भनी विकल्प देखाइएको छ ।

५३) समुच्चय- धेरै क्रिया वा वाक्यको एउटै कर्ता वा विषयसित सम्बन्ध जोडेको ठाउँमा समुच्चय हुन्छ ।

पर्खें, शब्द सुनें, बसें, शयनमा लेटें, उठें, झोक्रिएँ
हेरें मार्ग, घुमें, चटक्क चुडिएँ, फर्कें, सुनें आत्तिएँ
टोलाएँ, मनले झलक्क समझें, झस्कें कुलामा गएँ
निस्कें, दृष्टि दिएँ, फिरें, धुरुधुरु रोएँ, म हा !
के भएँ ।

सूक्तिसिन्धुभित्रको लेखनाथ पौड्यालको 'कुञ्जवर्तिनी' कविताको उक्त पद्यमा विभिन्न क्रिया र वाक्यको एउटै म हा ! के भएँ सित सम्बन्ध जोडिएको छ र यस्तालाई भावशवलता भन्ने रसवदादि अलङ्कार पनि मान्न सकिन्छ ।

५४) समाधि- कुनै कार्य वा कारणको प्राप्तिद्वारा आफ्नो उद्देश्य पूर्ति भएको बयानमा समाधि अलङ्कार मान्ने परम्परा छ, यसैमा प्रहर्षण अलङ्कार पनि हुन्छ । समाधि अलङ्कार मात्र नभएर गुण पनि हो भन्ने कुरो स्मरणीय छ ।

अलि वरै, नगिचै, अझ झन् वरै
भय र चञ्चलता छ अझै वरै
पुगि गई विषया लिन निर्णय
युवक मस्त छ निद्रित निश्चय ।

चन्द्रहास (पौराणिक खण्डकाव्य) भित्रको प्रस्तुत प्रसङ्गमा चन्द्रहासको यौवन र सौन्दर्यमा लोभिएकी बैंसालु ठिटी मन्त्रीकी छोरी विषया विस्तार-विस्तार चन्द्रहासको नजीक पुग्दा मस्त निदाएको पाउँदा उसको धक फुकेको व्यञ्जनाबाट समाधि अलङ्कार खडा हुनुका साथै प्रहर्षण अलङ्कार पनि देखिन्छ, जसलाई लोकभाषामा 'ढुङ्गो खोज्दा देउता मिल्नु' भन्ने उखानसित पनि दाँज्न सकिन्छ ।

(ऊ) लोकन्यायमूलक

५५) प्रत्यनीक- बलवान् विपक्षले ईवी साधेको बयानमा प्रत्यनीक अलङ्कार मान्ने चलन छ, जस्तै-

उज्यालो देखायो क्षणिक बिजुलीको चमकले
न फाट्यो वा भाग्यो जलधर हुरीको दमकले
विजेता भो मानूँ जलधर, हद्यो दुर्बल हुरी
झऱ्यो दर्की दर्की अघि र पछि फर्कीकन झरी ।

शैलपुत्री (खण्डकाव्य) भित्रको वर्षावर्णन प्रसङ्गको प्रस्तुत पद्यमा हुरी र बादलको प्रतिस्पर्धामा बादल विजयी भएको वर्णनले बलवान् विपक्षको विजय देखाइएको छ। ईवी भन्ने कुरा प्रतिस्पर्धामा लुकेको छ ।

५६) **प्रतीप-** उपमेयद्वारा उपमानलाई कम्ती वा हीनताबोध तुल्याएको प्रसङ्गमा प्रतीप अलङ्कार मानिन्छ, जस्तै-

वचनले जितिने शुक सारिका
रहरले हरिने नृप-दारिका
मलय मारुत कोकिलको रत
द्रुत कतै छ कतै छ विलम्बित ।

चन्द्रहास (पौराणिक खण्डकाव्य) भित्रको उक्त प्रसङ्गमा राजकुमारी (चम्बकमालिनी) जसको बोलीले सुगा र मैनालाई जितेको छ भन्दा उपमेयको सामुन्ने उपमानको हीनताबोध झल्कन्छ । साथै जुन छन्दको पद्य हो त्यो छन्दको नाम त्यही पद्यमा पऱ्यो भने मुद्रा अलङ्कार पनि हुन्छ । त्यो उक्त पद्यमा छ र यमक शब्दालङ्कार पनि छ ।

५७) **मीलित-** उस्तै-उस्तै वस्तुको समागमबाट भेद छुट्याउन सकिएन भने त्यस्तो सन्दर्भमा मीलित अलङ्कार हुन्छ, जस्तै-

पानी बेचेर गोठालो निकै पैसा कमाउँछ
मिसाई दूधमा पानी दूध जस्तै बनाउँछ ।

यहाँ दूधमा मिसिएको पानीमा दूध र पानीको भेद नछुट्टिएको प्रसङ्ग छ ।

५८) **सामान्य-** सादृश्य मिल्दो वस्तुसितको सम्पर्कले विशेषता छुट्याउन नसकिएको प्रसङ्गमा सामान्य अलङ्कार मानिन्छ, जस्तै-

सुधाको त्यो झर्ना, कवि हुन गये शीकर सरी
थियो त्यो शोभाको जलधि, कविजी मञ्जु लहरी
थियो त्यो मिस्रीको रस, मधुर मिस्री कवि थिये
अहा ! यस्तो कस्तो अगम छविमा तन्मय भये ।

लेखनाथ पौड्यालको **तरुण तपसी** (नव्य-काव्य) को उक्त पङ्क्तिमा कविको र कविताको मधुर सम्बन्धको चित्रण गर्दा कवि र कवितामा भेद नछुट्टिएको प्रसङ्ग पाइन्छ ।

५९) **तद्गुण-** कुनै वस्तुले आफ्नो गुण छोडेर अरूद्वारा पुनः आफ्नो गुण लिएको वर्णनमा तद्गुण अलङ्कार हुन्छ, जस्तै-

रविको छवि जाल देखियो
सुकिलो बादल लाल देखियो
जल कल्कल लाल देखियो
रगतैले जगतै कि पोतियो ।

चन्द्रहास (पौराणिक खण्डकाव्य) भित्रको प्रस्तुत प्रसङ्गमा औंला काटिएको बालक चन्द्रहासको रगतले पहिले उदाउँदा लाल भएका सूर्य सेता भएपछि पनि पुनः लाल देखिएको कल्पनामा तद्गुण पर्न आएको छ ।

६०) **अतद्गुण-** अनवरत संसर्गले पनि गुण र दोषको छाप पर्न नसकेको वर्णनमा अतद्गुण अलङ्कार हुन्छ, जस्तै-

म यस्तो, त्यो त्यस्तो किन कसरि, भन्ने सब गयो
छ यो जस्तो उस्तो उस बखत मास्यो पर भयो
जहाँ जो देख्यो त्यो कमल दल माथी जल सरी
अलग्गै बस्ने भो हृदयसित संसर्ग नगरी ।

लेखनाथ पौड्यालको **तरुण तपसी** भित्रको प्रस्तुत प्रसङ्गमा जब हृदयमा अनासक्तियोगको धारणा जागृत हुन्छ तब विषयको दाग त्यसमा लाग्न सक्तैन, कमलको पातमा पानी जस्तै निर्लिप्त रहन्छ भन्ने वर्णनले अतद्गुण छ ।

६१) **उत्तर-** आफैंले प्रश्न गरेर आफैंले उत्तर दिएमा उत्तर अथवा प्रश्नोत्तर अलङ्कार भनिन्छ, त्यो साधारण र श्लेष दुवैमा हुन्छ । श्लेषको वर्णन शब्दालङ्कारमा भइसकेको छ, यहाँ साधारणको मात्र नमूना छ-

खोज्छन् सबै सुख भनी सुख त्यो कहाँ छ ?
आफू मिटाइ अरुलाई दिनू जहाँ छ,
देखिन्छ ईश कुन मन्दिरमा गएर ?
त्यो हाँस्छ शुद्ध मन आसनमा बसेर ।

महाकवि लक्ष्मीप्रसाद देवकोटाको 'मरण' कविताको उक्त पद्यमा आफैंले प्रश्न गरेर आफैंले उत्तर दिइएको प्रसङ्ग पाइन्छ ।

(ए) गूढार्थप्रतीतिमूलक

६२) **सूक्ष्म-** कुनै भनाइ वा व्यवहारबाट हृदयको सूक्ष्म भाव प्रकट हुन खोजेको प्रसङ्गमा

सूक्ष्म अलङ्कार मानिन्छ, जस्तै-

पर पुगेपछि चम्पकमालिनी
सकल चाल बुझी अभिमानिनी
'प्रणय-पत्र दियौ कि कसो ?' भनी
चलि गइन् दरबारतिरै तिनी ।

चन्द्रहास (पौराणिक खण्डकाव्य) को प्रस्तुत प्रसङ्गमा विषया (मन्त्रीकी छोरी) ले चन्द्रहासको खल्तीको चिठी सिच्याएर राखेर चम्पकमालिनी (राजकुमारी) को सामुन्ने पुगेपछि तिनले प्रेमपत्र दिए जस्तो छनि' भन्ने शङ्का गरेकोमा राजकुमारीको हृदय चन्द्रहासतर्फ झुकेको सूक्ष्म भाव व्यक्त हुन खोजेको छ ।

६३) व्याजोक्ति- आफ्नो कुरा अर्काले थाहा पाउला भनेर ढाकछोप गरी भनिएको कुरालाई व्याजोक्ति अलङ्कार भनिन्छ, जस्तै-

ए पल्लाघरकी दिदी ! खबर क्यै गर्नोस् यताको पनि
प्यूँदैछन् यसका (बच्चाका) बुवा विरसिला पानी
कुवाको भनी
एक्लै नै पनि जान्छु पारि बनको जँघार खोलातिर
कोत्रन्छन् सुकुमार अङ्ग बनले,जानैपर्‍यो आखिर ।

यस प्रसङ्गमा परपुरुषसित सङ्गम गर्न जान लागेकी कुनै नायिकाले छिमेकीले चाल पाउलान् भनेर ढाकछोप गर्न पहिले नै कुरा ठीक पारेको भनाइ हुनाले यस्तालाई व्याजोक्ति भन्ने काव्यगत परम्परा छ ।

६४) वक्रोक्ति- एउटाले गरेको एकथरी कुरालाई अर्कोले कुरा बङ्ग्याएर अर्कोथरी जवाफ दिएको प्रसङ्गमा वक्रोक्ति अलङ्कार हुन्छ । आचार्य कुन्तकले भङ्गीमणितिलाई वक्रोक्ति भन्ने छुट्टै सम्प्रदाय मानेका छन् । भङ्गीमणितिको प्रयोग आंशिक रूपमा भए पनि सबै अलङ्कारमा यसको प्रभाव पर्छ भन्ने कुरा आचार्य भामहले बताएका छन् तर यहाँ अलङ्कार वक्रोक्तिको मात्र नमूना छ ।

'सारिदिन्छु म यो काव्य हेरीकन सरासर'
'सारी लाउन्न हे मित्र ! सार्नैमा गर जाँगर'।

यस्तो प्रसङ्गमा एउटाले 'सारिदिन्छु' अर्को पद्यमा उतारिदिन्छु भन्ने आशयले गरेको कुरालाई अर्कोले बङ्ग्याएर 'सारी (फरिया) लाउन्न' भन्ने जवाफ दिएको प्रसङ्ग हुनाले वक्रोक्ति अलङ्कार मान्न सकिन्छ ।

६५) स्वभावोक्ति- प्रकृति, समाज र पशुपक्षीको जस्ताको तस्तै चित्रण गरिएको कवितामा स्वभावोक्ति अलङ्कार हुन्छ । कुलचन्द्र गौतमले **राघवालङ्कार**मा स्वभावोक्तिका धेरै किसिम बताएका छन् र हुन्छन् पनि, तर यहाँ एउटैमात्र उदाहरण दिइन्छ –

चुच्चो ठड्याईकन चट्ट मञ्जरी
ठुँगेर च्यापीकन देखिने गरी
फरक्क फर्कन्छ घरी पछिल्तिर
प्रसन्नतासाथ लतारी पुच्छर ।

लेखनाथ पौड्यालको 'वसन्तकोकिल' कविताको उक्त पङ्क्तिले कोइलीको स्वाभाविक चित्र जस्ताको तस्तै उतारेको देखिन्छ । ध्वन्यात्मक स्वभावोक्ति खोज्ने हो भने आधुनिक युगका सशक्त कवि मोदनाथ प्रश्रितको **मानव महाकाव्यभित्र** रातको भयानक चित्रले ध्वन्यात्मक स्वभावोक्तिको सुन्दर छटा देखाउन सफल भएको छ-

समय छिप्पिंदो रातको थियो
गगन मेघले ढाकिँदै थियो
वरिपरि घना कालिमा थियो
स्वर उलूकको चर्कँदै थियो ।

त्यसैले सामान्य र ध्वन्यात्मक दुई थरी स्वभावोक्ति हुन्छन् भन्ने स्मरणीय छ ।

६६) भाविक- बितेका कुरा वा घटनालाई प्रत्यक्ष जस्तो तुल्याएर बयान गर्नुको अर्थ भाविक हो, जस्तै-

यहीं बस्छन् सारा ऋषि-मुनि समाधि स्थिर गरी
यहीं बग्छिन् गङ्गा खलबल गरी गह्वर भरी
यहींबाटै निस्क्यो प्रचलन तथा धार्मिक प्रथा
यसैका बारेमा कति छ कति लामो अझ कथा ।

शैलपुत्री (खण्डकाव्य) को उक्त पद्यमा हिमालयको वर्णन गर्दा त्यहाँका ऋृषि-मुनि, गङ्गा तथा संस्कृतिको अतीतसंस्मरणलाई प्रत्यक्ष जस्तो तुल्याएर वर्णन गरिएको झलक पाइन्छ ।

६७) **संसृष्टि** - अलङ्कारशास्त्रमा तिल-चामल जस्तो भएर मिसिएको (छुट्याउन मिल्ने) दुई वा दुईभन्दा बढी अलङ्कारलाई संसृष्टि भन्ने परम्परा छ । शब्दालङ्कारै-शब्दालङ्कारको, शब्द र अर्थ दुवै अलङ्कारको वा अर्थ-अर्थ अलङ्कारको मिसावट पनि संसृष्टि हुन सक्छ, जस्तो-

वचनले जितिने शुक सारिका
रहरले हरिने नृप-दारिका
मलय मारुत कोकिलको सुत
द्रुत कतै छ कतै छ बिलम्बित ।

माथि दिइसकिएको प्रतीय अलङ्कारको नमूना यस पद्यमा 'सारिका दारिका' अन्त्यानुप्रास, मारुत सुत छेकानुप्रास र 'कतै छ कतै छ' यमक जस्ता शब्दालङ्कारको सम्मिश्रण हुनाले शब्दालङ्कार संसृष्टि छ ।

वचनले बोलीले सुगा र मैना जितिने भन्दा प्रतीय अर्थालङ्कार र द्रुत कतै छ कतै छ विलम्बित भन्दा द्रुतविलम्बित छन्दले बनेको पद्यमा छन्दको नाम परेकोले मुद्रा अलङ्कारसमेत हुँदा अर्थ-अर्थ अलङ्कारको संसृष्टि भएको छ । प्रतीय र मुद्रा दुवै अलङ्कारमा कुनै सम्बन्ध छैन । कतै दुईथरी अर्थालङ्कारको पारस्परिक अङ्गाङ्गीभाव देखियो भने त्यहाँ दूध र पानी जस्तो भएर मिसिने हुँदा सङ्कर अलङ्कार मान्ने चलन छ । शब्द र शब्द वा शब्द र अर्थको अलङ्कारको मिसावटमा भने सङ्कर हुँदैन संसृष्टि मात्र हुन्छ

सङ्करको नमूना-

रश्मिका रूपमा ताता बर्साएर तिखा सिया
सूर्यले गर्न आँटे कि ? विश्व-गोल छिया छिया ।

लेखनाथीय ऋतुविचारको ग्रीष्म-वर्णनमा रश्मिकिरणका रूपमा ताता तीखा सिया बर्साएर भन्दा कैतवापह्नति भएको छ त्यही कैतवापह्नति अलङ्कारले सूर्यले विश्व-गोल छिया छिया गर्न आँटे कि भन्ने उत्प्रेक्षा खडा गरेको हुँदा कैतवापह्नति र उत्प्रेक्षा दुई अर्थालङ्कारमा अङ्गाङ्गीभाव देखिन आएकोले यस्तोलाई अङ्गाङ्गीभाव सङ्करको नमूना मान्न सकिन्छ ।

संस्कृत काव्यशास्त्रमा सङ्करका अरू भेद पनि देखिन्छन् तर नेपालीमा यही एउटा मात्रले पनि सङ्करको अनुहार चिह्नाउन सघाउ पुऱ्याउँछ ।

माथि दिइसकिएको उपमा अलङ्कारको उदाहरण नं. १ मा पनि उपमा र व्यतिरेक अलङ्कारको अङ्गाङ्गीभाव सङ्कर अलङ्कार परेको भन्ने कुरा स्मरणीय छ ।

-भ.रा.पं.

अलङ्कारसम्प्रदाय- साहित्यसिर्जनामा उपयुक्त एवं सुन्दर शब्दावलीको समुचित संयोजन जस्तै प्रभावोत्पादक तथा सुमधुर भावको अभिव्यक्ति समान रूपमा आवश्यक हुन आउँछ । यसो नभएमा कुनै पनि कृति साहित्यको श्रेणीमा नपर्न सक्छ । शब्दलाई सुसज्जित रूपमा प्रयोग गर्ने तथा अर्थलाई हृदयग्राही बनाउन अँगालिने विभिन्न प्रक्रियाहरूलाई नै पूर्वीय साहित्यशास्त्रीहरूले अलङ्कारको संज्ञा दिएका छन् ।

'अलम्' र 'कार' (कृ+धज्) दुई शब्द मिलेर अलङ्कार बन्दछ । यसको अर्थ हुन्छ सजावट, शृङ्गार वा आभूषण । 'अलङ्करोति इति अलङ्कार': अर्थात् जसले कुनै कुरालाई सुसज्जित बनाउँछ वा सिंगार्छ, त्यसलाई अलङ्कार भनिन्छ । अहिले पनि मानिस (खासगरी नारीहरू) ले प्रयोग गर्ने गहना गुरिया वा सौन्दर्य-प्रसाधनलाई अलङ्कार भन्ने चलन छँदैछ । नारीरूप जतिसुकै सौन्दर्ययुक्त भए पनि

शृङ्गारहीन भएमा त्यसले आवश्यक शोभा पाउन सक्तैन। त्यसैले भामह भन्दछन् :

'न कान्तमयि निर्भूषं विभाति वनितामुखम् ।'

-काव्यालङ्कार १।१३

लोकमा शृङ्गारप्रसाधनले सौन्दर्यको अभिवृद्धि गरे जस्तै साहित्यमा शब्दप्रयोगको सौष्ठव तथा उक्तिको विशिष्ट भङ्गीद्वारा त्यसलाई सुरुचिकर र चमत्कारपूर्ण मात्र होइन, अधिक सम्प्रेषणीय पनि बनाउन सकिन्छ। साहित्यमा निहित यसै सौन्दर्योत्पादक वा शोभादायक तत्त्वको खोजी र विश्लेषण अलङ्कारसिद्धान्तले गर्दै आएको छ। साहित्यको निम्ति अत्यावश्यक तत्त्वको रूपमा अलङ्कारलाई स्वीकार गर्दै यसको सूक्ष्म विवेचना गर्ने सैद्धान्तिक परम्परालाई नै अलङ्कार-सम्प्रदाय भनिन्छ।

सैद्धान्तिक विकासयात्रा- अलङ्कारसिद्धान्तका प्रथम आचार्यका रूपमा छैटौं शताब्दी (ई.) का भामहलाई मानिन्छ तापनि उनीभन्दा पहिले नाट्याचार्य भरतले काव्यशास्त्रीय सन्दर्भमा अलङ्कारको चर्चा गरिसकेका छन् । भरतले जम्मा चार अलङ्कारको उल्लेख गरेका छन् : उपमा, दीपक, रूपक र यमक-

उपमा दीपकं चैव रूपकं यमकं तथा काव्यस्यैते
ह्यलङ्काराश्चत्वार : परिकीर्तिता : ।

-नाटयशास्त्र १६।४०

यीबाहेक उनले काव्यका जुन छत्तीस लक्षणहरूको उल्लेख गरेका छन्, तीमध्ये हेतु, संशय, दृष्टान्त, निदर्शन आदिलाई पछि गएर अलङ्कारका रूपमा स्वीकार गरियो । तर पनि भरतको 'काव्य' शब्दको तात्पर्य मूलत: दृश्यकाव्य भएको र काव्य वा साहित्यका अन्य अङ्ग उपाङ्गसँग सम्बद्ध नभई अलङ्कारचर्चा पनि नाटकके उपादानहरूको सन्दर्भमा सीमित रहेको पाइन्छ । यसैले **अलङ्कारसिद्धान्तका प्रथम प्रतिपादकका रूपमा भामहलाई** प्रतिष्ठापित गरिएको छ ।

भरतका चार अलङ्कारका ठाउँमा भामहले परिभाषा वा उल्लेख गरेका अलङ्कारहरूको सङ्ख्या एकचालीस पुगेको छ । यसरी नै विस्तार-विस्तार अलङ्कारहरूको सङ्ख्या बढ्दै गएर सत्रौं शताब्दीका **अप्यय दीक्षितको कुवलयानन्द** सम्म आइपुग्दा एक सय तेत्तीस पुगेको छ । प्राचीन विद्वान्हरूले अलङ्कारको काव्यशास्त्रीय विवेचनाका सन्दर्भमा शब्द वा भाव- उन्मेषहरूका नयाँ-नयाँ भङ्गीहरूको अन्वेषण एवं वर्गीकरण गर्ने कार्यमा आफ्नो प्रतिभाको प्रशस्त प्रयोग गरेका छन्, फलत: अलङ्कारका नवीनतम भेदहरूको विकास हुनुका साथै तिनको सङ्ख्यामा पनि क्रमश: वृद्धि हुँदै गएको छ । अत: अलङ्कारको निश्चित सङ्ख्या यति भनेर तोक्न सम्भव छैन । दण्डीका शब्दमा–

ते चाद्यापि विकल्प्यन्ते कस्तान् कार्त्स्न्येन वक्ष्यति ।

-काव्यादर्श २।१

'तिनको वृद्धि जहिले पनि भइरहन्छ, अत: ती सबैको वर्णन कसले गर्न सक्छ र !'

भामहपछि अलङ्कारसिद्धान्तको पोषण गर्ने आचार्यहरूमा सर्वप्रथम दण्डीको नाम ससम्मान उल्लेख गर्ने गरिन्छ । भामहले अलङ्कारको प्रत्यक्ष परिभाषा दिएका छैनन्, तर दण्डीले गरेको परिभाषा:

काव्यशोभाकरान् धर्मानलङ्कारान् प्रचक्षते ।

-काव्यादर्श २।१

'काव्यको शोभा गराउने धर्मलाई अलङ्कार भनिन्छ' परवर्ती विद्वान्हरूको निम्ति मूलमन्त्रका रूपमा मान्य हुन गयो । यसको साथै यिनले राम्रो अलङ्कारयुक्त काव्य नै शाश्वत (कल्प-कल्पसम्म स्थायी) हुन्छ पनि भनेका छन् :

काव्यं कल्पान्तरस्थायि जायते सदलङ्कृति ।

-काव्यादर्श १।१९

दण्डीपछि नवौं शताब्दीका रीतिवादी आचार्य वामनले जुन परिभाषा गरेका छन्, त्यसले अलङ्कारलाई व्यापक धरातल प्रदान गरेको छ। उनले आफ्नो छोटो परिभाषामा काव्यका समस्त सौन्दर्योद्बोधक तत्त्वलाई अलङ्कार मानेका छन् :

सौन्दर्यमलङ्कार : ।

-काव्यालङ्कारसूत्रवृत्ति १।१।२

यति मात्र होइन, अलङ्कारद्वारा काव्य ग्राह्य हुन्छ भनेर उनले प्रकारान्तरले अलङ्काररहित काव्य अग्राह्य हुने कुरा पनि व्यक्त गरेका छन् :

काव्यं ग्राह्यमलङ्कारात् ।

-ऐ. १।१।१

भामहको अनुसरण गर्दै अलङ्कारविवेचनालाई अगाडि बढाउने अर्का आचार्य उद्भट हुन् तापनि वस्तुगत आधारमा अलङ्कारको वर्गीकरणसमेत गरेका छन् आचार्य रुद्रटले । यिनले स्पष्ट रूपमा शब्दालङ्कार र अर्थालङ्कार गरी दुई वर्गमा बाँड्नुको साथै समस्त अर्थालङ्कारलाई वास्तव, औपम्य अतिशय तथा श्लेष गरी चार श्रेणीमा विभाजन गरेका छन्। जहाँसम्म अलङ्कारको वर्गीकरणको प्रश्न छ, रुद्रटको भन्दा रुय्यकले **अलङ्कारसर्वस्वम्** मा गरेको वर्गीकरण आजसम्म पनि साधारणतया मान्य रहेको छ किनभने अलङ्कारका मूलतत्त्वका आधारमा यिनले श्रेणीविभाजन गरेका छन्। रुय्यकले समस्त अर्थालङ्कार लाई पाँच वर्गमा विभाजन गरेका छन् : सादृश्यमूल, विरोधमूल, शृङ्खलामूल, न्यायमूल र गूढार्थप्रतीतिमूल ।

ईशाको नवौं शताब्दीमा ध्वनिसिद्धान्तको प्रादुर्भावपछि रससिद्धान्तले पनि उत्कृष्ट स्थान प्राप्त गऱ्यो । यसको साथसाथै काव्यमा अलङ्कारको स्थान गौण मानिन लाग्यो। यसका अतिरिक्त रीति, वक्रोक्ति आदिलाई काव्यको आत्मा मान्ने सिद्धान्तको प्रतिपादनले पनि अलङ्कारको परम्परागत एकच्छत्र उत्कर्षमा केही न केही प्रभाव परि-नै-हाल्यो । फलत: अलङ्कार काव्यको प्राणपोषक अन्तर्धर्मका रूपमा नभई कटक-कुण्डलादि वा हार आदि जस्तो बाह्य शोभावर्धक तत्त्वका रूपमा मात्र स्वीकार्य हुन थाल्यो। यस सन्दर्भमा ध्वनिवादी आचार्य मम्मटले गरेको अलङ्कारको परिभाषा उल्लेख्य हुन आउँछ :

उपकुर्वन्ति तं सन्तं येऽङ्गद्वारेण जातु चित्
हारादिवदलङ्कारास्तेऽनुप्रासोपमादय : ।

-काव्यप्रकाश ८।६७

अर्थात् जसरी लोकजीवनमा हार आदि आभूषण लगाउने व्यक्तिको शरीर अलङ्कृत भएर उसको आत्मासमेत उपकृत हुन्छ, त्यसरी नै अनुप्रास, उपमा आदि अलङ्कारद्वारा काव्यपुरुषको शब्दार्थरूप शरीर अलङ्कृत भएर उसको आत्मा रस पनि उपकृत हुन्छ। यस्तै रसवादी आचार्य विश्वनाथले शब्दार्थको शोभा बढाउने अलङ्कारलाई अङ्गद आदि जस्ता अस्थिर धर्म र रसादिका उपकारक मानेका छन् :

शब्दार्थयोरस्थिरा ये धर्मा : शोभातिशायिन :
रसादीनुपकुर्वन्तोऽलङ्कारास्तेऽङ्गदादिवत् ।

-साहित्यदर्पण १०।१

यसै प्रसङ्गमा काव्यमा अलङ्कारको अस्तित्व अनिवार्य छ वा छैन भन्ने सम्बन्धमा चलेको विवाद पनि उल्लेखनीय हुन आउँछ । अलङ्कारलाई काव्यको अन्तरङ्ग एवं जीवित तत्त्वका रूपमा स्वीकार गर्दा यसको अनिवार्यता पनि स्वत: सिद्ध हुन्छ। भामह, दण्डी, वामन आदि विद्वान्हरू यसै विचारका पृष्ठपोषक देखिन्छन् । यसको विपरीत आचार्य मम्मट जस्ता विद्वान्हरू अलङ्कारलाई अनिवार्य मान्दैनन् । जसरी कुनै रूपलावण्यसम्पन्न युवती आभूषणको अभावमा पनि सौन्दर्ययुक्त

नै रहन्छे, ठीक त्यसरी नै दोष नभएका र गुणले युक्त भएका शब्द र अर्थबाट कहीं-कहीं अलङ्कार नभए पनि काव्य बन्दछ । यसैले मम्मटले काव्यको लक्षण पनि यसैअनुरूप गरेका छन् :

तद्दोषौ शब्दार्थौ सगुणावनलङ्कृती पुनः क्वापि ।

-काव्यप्रकाश १।१

विशेष विचारणीय कुरा के भने मम्मटले काव्यमा अलङ्कारको आवश्यकतालाई अस्वीकार गरेका छैनन्, प्रत्युत आफ्नो ग्रन्थ काव्यप्रकाशमा जम्मा ६८ अलङ्कारको प्रौढ विवेचना गरेका छन् । तर उनको काव्यलक्षणमा निहित 'कहीं-कहीं अलङ्कार नभए पनि' (अनलङ्कृती पुनः क्वापि) को पछि गएर अलङ्कारका कट्टर समर्थकहरूले घुँडा धसेर आलोचना गरे । तीमध्ये प्रमुख हुन् तेह्रौं शताब्दीका जयदेव । उनको खण्डन यसप्रकार छ :

अङ्गीकरोति यःकाव्यं शब्दार्थावनलङ्कृती
असौ न मन्यते कस्मादनुष्णमनलं कृती ।

-चन्द्रालोक १।८

अलङ्कार नभएका शब्द र अर्थलाई जो काव्यका रूपमा स्वीकार गर्दछ, त्यो विद्वान् तातोपनाविनाको आगो भनेर किन स्वीकार गर्दैन ?

माथि उल्लेख गरिएअनुरूप भामहदेखि सत्रौं शताब्दीका पण्डितराज जगन्नाथसम्म विविध एवं विशद विवेचना भएको छ । यस विवेचनायात्राका क्रममा तर्क-वितर्क, खण्डन-मण्डन आदि पनि प्रशस्त भएका छन् । सारांशमा ध्वनिसिद्धान्तको अभ्युदयपछि साहित्यको जीवनतत्त्व तथा मानदण्डका रूपमा समेत ध्वनि तथा रसको स्थान अक्षुण्ण रहन पुग्यो । यति भएर पनि काव्यमा अलङ्कारको आवश्यकता एवं महत्ता भने सर्वस्वीकृत हुनुका साथै लामो समयसम्म विवेचित भइ-नै-रह्यो ।

अलङ्कारबीज- अलङ्कारको बीज वा मूलतत्त्व के हो भन्ने बारे पनि थुप्रै चर्चापरिचर्चाहरू भएका छन् । भामहले वक्रोक्ति (घुमाउरो कथन) लाई समस्त अलङ्कारको मूल मानेका छन् :

सैषा सर्वत्र वक्रोक्तिरनयाऽर्थो विभाव्यते
यत्नोऽस्यां कविना कार्यः कोऽलङ्कारोऽनयाविना ।

-काव्यालङ्कार २।८५

समस्त अलङ्कारमा यही वक्रोक्ति रहन्छ साथै यसले अर्थलाई रमणीयता प्रदान गर्दछ, अतः कविले यसैको निम्ति प्रयत्न गर्नुपर्छ किनभने योविना कुनै पनि अलङ्कार बन्न सक्तैन । दण्डीले भने अतिशयोक्तिलाई सबै अलङ्कारको आधारका रूपमा लिएका छन् :

अलङ्कारान्तराणामप्येकमाहुः परायणम्
वागीशमहितामुक्तिमिमामतिशयाहयाम् ।

-काव्यादर्श २। २२०

वृहस्पतिद्वारा प्रशंसा गरिएको यो अतिशय नामक कथन (अतिशयोक्ति) अन्य अलङ्कारहरूको पनि एक मात्र प्रधान आधार हो । भामहले भनेको 'वक्राभिधेय शब्दोक्ति' र दण्डीको अतिशयोक्तिमा नामको बाहेक ठूलो मौलिक अन्तर नरहेको एवं दुवैको तात्पर्य चमत्कारपूर्ण कथनद्वारा आस्वादकलाई सौन्दर्यानुभूति गराउनु नै भएको हुँदा पछि गएर दुवैलाई समानार्थक वा पर्यायका रूपमा लिन थालियो । ध्वन्यालोक-लोचनकारको यही मत छ (पर्याय इति बोध्यम्...लोकोत्तरेण चैवातिशयः-लोचन) । ध्वनिकार आनन्दवर्धनले पनि सम्पूर्ण अलङ्कारका गर्भमा अतिशयोक्ति रहेको हुन्छ अनि त्यसले महाकविहरूका काव्यमा कुनै अवर्णनीय शोभाको पोषण गर्छ भनेका छन् :

प्रथमं तावदतिशयोक्तिगर्भता सर्वालङ्कारेषु शक्यक्रिया । सा महाकविभिः कामपि काव्यच्छायां पुष्यतीति ।

- ध्वन्यालोक

यस्तै मम्मटले पनि अतिशयोक्तिका अभावमा अलङ्कारत्व सम्भव छैन (तां विना प्रायेणालङ्कारत्वायोगात् - काव्यप्रकाश)भनेर यसै दृष्टिकोणको पुष्टि गरेका छन् ।

रीतिवादी आचार्य वामनले भने अलङ्कारहरूको मूल उपमा नै हो भनेर आफ्नो मत राखेका छन् :

तन्मूलं चोवमेति ।

-काव्यालङ्कारसूत्रवृत्ति ४।२।२

जे भए पनि अलङ्कारबीजका रूपमा सौन्दर्य एवं चमत्कृतिपूर्ण अभिव्यक्ति, (जसलाई वक्रोक्ति वा अतिशयोक्ति भन्न सकिन्छ) नै बढी मान्य भइआएको देखिन्छ ।

रस, ध्वनि र अलङ्कार - अलङ्कारवादी आचार्यहरूले काव्यमा रसको आवश्यकतालाई पूर्णतया स्वीकार गरेका छन् :

युक्तं लोकस्वभावेन रसैश्च सकलैः पृथक् ।

-काव्यालङ्कार १।२१

तथा

अलङ्कृतं च सङ्क्षिप्तं रसभावनिरन्तरम् ।

-काव्यादर्श १। १८

भनेर लोकस्वभावअनुरूप सम्पूर्ण रस तथा भावले सम्पृक्त, अलङ्कृत र सङ्क्षिप्त काव्य हुनुपर्ने कुरा भामह तथा दण्डी दुवैले व्यक्त गरेका छन् । यति भएर पनि अलङ्कारवादीहरूले अलङ्कारको क्षेत्र कति व्यापक बनाएका छन् भने सम्पूर्ण रसहरू त्यसभित्रै समाहित हुन पुगेका छन् । उनीहरूले अङ्गीभूत रस, भाव, रसाभास-भावाभास र भावशान्तिलाई क्रमशः रसवत्, प्रेयस्वत्, ऊर्जस्वी तथा समाहित अलङ्कारमा अन्तर्भूत मानेका छन् । अङ्गभूत रसहरूलाई उदात्त (द्वितीय) अलङ्कारका रूपमा रुय्यकले पनि स्वीकार गरेका छन् :

तत्राङ्गभूतरसादि विषये द्वितीय उदात्तालङ्कार : ।

-अलङ्कारसर्वस्वम्

रससिद्धान्तको उत्कर्षपछि रस र अलङ्कार दुई भिन्नाभिन्नै तत्त्वका रूपमा प्रतिष्ठापित हुन पुग्छन् अनि यही मान्यता पछिसम्म रहि-नै-रहन्छ । काव्यमा रसलाई अलङ्कार्यका रूपमा स्वीकार गरियो अनि अलङ्कार रसको उपकारक बन्न पुग्यो । आनन्दवर्धनले अलङ्कार रसद्वारा आक्षिप्त हुन्छ अनि त्यसको लागि पृथक् यत्न आवश्यक छैन भनेका छन् :

रसाक्षिप्ततया यस्य वन्धः शक्यक्रियो भवेत्
अपृथक्यत्ननिर्वर्त्यः सोऽलङ्कारो ध्वनौ मतः ।

-ध्वन्यालोक २।१६

यसप्रकार रसवादीहरूका दृष्टिमा रससिद्धिमा गति प्रदान गर्नु नै अलङ्कारको मुख्य उद्देश्य हो ।

अलङ्कारवादीहरूको ध्वनिसम्बन्धी विचार स्पष्ट रूपमा पाउन सकिदैन । यिनीहरूले ध्वनि अर्थात् प्रतीयमान अर्थको महत्त्वलाई स्वीकार गरेका छन्, तर त्यसलाई काव्यको आत्मा वा मूलतत्त्वका रूपमा भने मानेका छैनन् । यिनीहरूले ध्वनिका विभिन्न रूपहरूको अन्तर्भाव समासोक्ति, अप्रस्तुतप्रशंसा, आक्षेप आदि अलङ्कारअन्तर्गत गरेका छन् । यसरी यिनीहरूले ध्वनिलाई पनि रस जस्तै अलङ्कारभित्रै समाहित गरेका छन् ।

नवौं शताब्दीमा काव्यको आत्माका रूपमा ध्वनि प्रतिष्ठापित भएपछि अलङ्कारहरू शोभावर्धक वा बाह्यधर्मका रूपमा मात्र स्वीकृत भए । ध्वनिको दोस्रो प्रमुख भेद 'अलङ्कार-ध्वनि' समेत अलङ्कार्य मानिन पुग्यो । यसरी ध्वनि र रससिद्धान्तले अखण्ड आधिपत्य कायम गरे पनि अलङ्कारले काव्यको आवश्यक तत्त्वका रूपमा भने मान्यता पाइ-नै-रहयो ।

रीति, वक्रोक्ति र अलङ्कार - रीतिवादका प्रतिष्ठापक आचार्य वामनले काव्यको शोभाकारक धर्म 'गुण' हो अनि त्यसलाई अतिशयता प्रदान गर्ने कारण अलङ्कार हुन् भनेका छन् :

काव्यशोभायाः कतारो धर्मा गुणाः
तदतिशयहेतवस्तलङ्काराः ।
-काव्यालङ्कारसूत्रवृत्ति ३।१।१-२

वामनको यो विचार पछिसम्म मान्य हुन सकेन, किनभने काव्यको नित्य धर्मका रूपमा गुण र अस्थिर धर्मका रूपमा अलङ्कार पछि गएर स्थापित हुन पुगे ।

अलङ्कारवादीहरूले वक्रोक्तिलाई महत्त्वपूर्ण स्थान दिएका छन् । भामहले समस्त अलङ्कारको आधार वक्रोक्तिलाई मानेका छन् । वक्रोक्ति-सिद्धान्तका संस्थापक कुन्तकले समस्त अलङ्कारलाई नै वक्रोक्ति मानेका छन् :

उभावेतावलङ्कार्यौ तयोः पुनरलङ्कृतिः
वक्रोक्तिरेव वैदग्ध्यभङ्गीमणितिरुच्यथे
-वक्रोक्तिजीवितम् १।१०

यी दुवै (शब्द र अर्थ) अलङ्कार्य हुन् अनि वक्रोक्ति अर्थात् चमत्कारपूर्ण कथनप्रक्रिया नै तिनीहरूको अलङ्कार हो । वक्रोक्तिलाई समस्त काव्यतत्त्वको मूलमा प्रतिष्ठित गराउन चाहने कुन्तकको यो कथन पनि रस तथा ध्वनिसिद्धान्तको उत्कर्षअगाडि स्वतः प्रभावहीन हुन पुग्यो । फलतः 'वक्रोक्ति' एक अलङ्कारविशेषका रूपमा मात्र मान्य हुन थाल्यो ।

नेपाली अलङ्कारशास्त्रीहरू- नेपालीमा अलङ्कारको सर्वप्रथम विस्तृत शास्त्रीय विवेचन विद्वच्छिरोमणि कुलचन्द्र गौतम (१९३२-२०१५) बाट भएको छ । उनका अलङ्कारसम्बन्धी दुइटा ग्रन्थ प्रसिद्ध छन्- **अलङ्कारचन्द्रोदय** (१९७५) र **राघवालङ्कार** (२०१५) यीबाहेक **अलङ्कारसङ्ग्रह** भन्ने ग्रन्थ (२०१४) प्रकाशित भएको छ जो राघवालङ्कारकै एक अङ्ग हो । अलङ्कारचन्द्रोदयमा ९ शब्दालङ्कार र ११२ अर्थालङ्कारका विभिन्न भेदाभेदसहित लक्षण र उदाहरण दिइएका छन् । स्वरचित ती उदाहरणहरूमा तत्कालीन राणा प्रधानमन्त्री चन्द्रशमशेरको गुणगान छ । राघवालङ्कारमा ९ शब्दालङ्कार र ९४ अर्थालङ्कारका लक्षण र स्वरचित उदाहरण दिइएका छन् । उदाहरणमा भगवान् रामको गुण गाइएको छ । यी दुवै पुस्तकलाई लक्षणग्रन्थका साथै काव्यको स्थान पनि दिन सकिन्छ ।

पण्डितराज सोमनाथ सिग्द्याल (१९४१-२०२९) ले संस्कृत साहित्यशास्त्रको सारस्वरूप रचित **साहित्यप्रदीप** को पाँचौ प्रकाशमा २ शब्दालङ्कार (अनुप्रासभेदसहित र यमक) तथा ७६ अर्थालङ्कार (कैयौंका भेद-सहित) गरी जम्मा ७८ अलङ्कारको विवेचना गरेका छन् । यिनका उदाहरणहरू स्वरचित वा आफ्नै **आदर्शराघव** बाट उद्धृत तथा केही कुलचन्द्रको राघवालङ्कार बाट लिइएका पनि छन् ।

उपर्युक्त दुई विद्वान्हरूको दृष्टि हेर्दा कुलचन्द्र अलङ्कारलाई नै साहित्यको मूलतत्त्व मान्ने भामह, दण्डी आदिका अनुयायी देखिन्छन् भने सोमनाथको झुकाउ मम्मट, विश्वनाथ आदि झैं ध्वनि वा रसतर्फ बढी देखिन्छ ।

-मा.भैं.

अष्टक- अष्टक शब्दले आठको सङ्ख्या बुझाउँछ भने आठ वस्तुहरूको समुदायलाई पनि बुझाउँछ । यस शब्दले पाणिनिको **अष्टाध्यायी** जस्तो आठ अध्यायहरूमा विभाजित ग्रन्थलाई जनाउँछ भने आठ पद्य हुने रुद्राष्टक, गङ्गाष्टक र भ्रमराष्टक जस्ता स्तोत्र वा लघुकाव्यलाई पनि जनाउँछ । विश्वामित्रको एक छोरोको नाम अष्टक छ अनि वैशून्य, साहस, द्रोह, ईर्ष्या, असूया अर्थदूषण, वाग्दण्ड र पारुष्य जस्ता मनुद्वारा निर्दिष्ट आठ अवगुणहरूलाई पनि अष्टक भनिन्छ ।

-के. उ.

अस्तित्ववाद- दर्शनमा 'हुनु' तथा 'अस्तित्व' ले निष्क्रिय नभएर कुनै सक्रिय

कुरालाई जनाउँछन्। यस्तै गरेर अस्तित्ववाद भन्ने पदले 'अस्तित्वसँग सम्बध राख्नु' लाई जनाउँछ तथा तर्कशास्त्रमा 'अस्तित्वको विषयमा भन्नु' भन्ने अर्थ राख्दछ ।

अस्तित्ववादको आरम्भ डेनिस धार्मिक दार्शनिक सोरेन कार्यकगार्डले व्यक्तिको पक्षबाट गरेको भावपूर्ण प्रतिवादको रूपमा भएको मानिन्छ । हेगेलको आत्मसन्तुष्ट तथा सर्व-अङ्गीकारिक पद्धतिको विरुद्ध तर्क गर्दै **फीचर एण्ड ट्रेम्बलिङ्ग** (१८४३), **कनसेप्ट अक ड्रेड** (१८४४) तथा **सिकनेस अन टु डेथ** (१८४८) जस्ता पुस्तकहरूमा मानव आफैंले निर्माण नगरेको संसारमा उसको अस्तित्वको अनिश्चित तथ्यप्रति कार्यकगार्डले बल दिएका छन् । मानवले ईश्वरमार्फत मात्र आफ्ना तनाव तथा असन्तुष्टिहरूबाट मुक्ति पाउन सक्छ भन्ने उनको विश्वासले गर्दा कार्यकगार्ड आधुनिक ईसाई अस्तित्ववादका प्रवर्तक हुन पुगेका छन्। बीसौं शताब्दीको प्रारम्भमा अस्तित्ववादी विचारधाराको विस्तार मार्टिन हाइडेगर तथा कार्ल जेस्पर्सले गरेका छन् तथा यिनीहरूको प्रभाव बर्ढयेभ, उनामुनो, जे.डी. गोटियर तथा बी. फोन्टेन जस्ता युरोपेली दार्शनिकहरूमा देखिन्छ । हाइडेगर तथा जेस्पर्सको दर्शनमा अनीश्वरवादी अस्तित्ववादको उद्‌गम भेटिन्छ भन्ने धारणा धेरै समालोचकहरूको रहेको छ।

धेरै जस्ता दर्शनपद्धतिहरूले अस्तित्वको बारेमा केही न केही भन्ने गरेको भए तापनि अस्तित्ववादको विशिष्टता यसको मानव अस्तित्वप्रतिको ध्यानमग्नतामा रहेको छ । मानवअस्तित्वको संरचना विशेष प्रकारको छ भन्दै हाइडेगरले **बिइङ्ग एन्ड टाइम** मा यसलाई 'दाजाइँ' तथा सार्त्रले **बिइङ्ग एण्ड नथिङ्गनेस** मा 'प जोइ' भनेका छन्। अस्तित्व सत्त्वभन्दा अग्रिम छ भन्ने धारणा सार्त्रको छ। अर्को शब्दमा भन्ने हो भने मनुष्यको सत्त्व, अथवा ऊ जे छ, को निर्धारण ऊ आफैंले गर्दछ। हाइडेगरको विचारमा मानवअस्तित्व अन्य वस्तुहरूको भन्दा भिन्न छ तथा यस भिन्नताका तीन प्रमुख पक्षहरू छन्। सर्वप्रथम, आफूले निर्माण नगरेको संसारमा कुनै प्रत्यक्ष उद्देश्यविना नै आफ्नो विद्यमानता तथा त्यो संसारमा आफ्नो परित्यक्तताप्रति मनुष्यलाई अवगत छ । दोस्रो, आफ्नो अपूर्ण तथा अनिर्धारित अवस्था तथा प्रक्षेपित रूपले भविष्यमा बाँच्नुपर्ने अनिवार्यताप्रति पनि मनुष्यलाई उत्तिकै रूपमा अवगत छ। मृत्युको अनिवार्यताको कारणले आफू सीमित प्राणी भएको तथ्यप्रति पनि मनुष्यलाई अवगत छ ।

यसप्रकार प्राकृतिक वस्तुहरू केवल हुन्छन् अथवा बनिरहन्छन् भने मनुष्य एउटा प्रक्षेपीय प्राणी भएकोले आफ्ना सम्भावनाहरूको सिर्जनात्मक कार्यान्वयक पनि हो । तर मनुष्यको आत्मसिर्जनको स्वतन्त्रता दुःसाध्य छ । यसैले नैत्यक, यान्त्रिक तथा अनुसारक ढङ्गबाट बाँच्ने प्रयत्न गरेर आफू एउटा प्राकृतिक वस्तु भएको अभिनय गर्दै मनुष्य आफ्नो आत्मसिर्जनको स्वतन्त्रतालाई परित्याग गर्न र यसबाट पर भाग्न खोज्दछ। यस्तो कार्यलाई हाइडेगर 'अप्रामाणिकता' भन्दछन् तथा अस्तित्ववादी नीतिशास्त्रको दृष्टिमा यो अस्तित्वप्रतिको सार्व तर घातक अपराध हो। आफूप्रति बढ्दो रूपमा अवगत भएर मनुष्य उसको निष्क्रिय अवस्थितिबाट बाहिर निस्कन सक्छ। यो भएको खण्डमा उसले एग्नोइसे , अथवा जीवनको ससीमता तथा अनस्तित्वप्रतिको भयबाट उत्पन्न हुने नैतिक तथा तत्त्वमीमांसक त्रासको अनुभव गर्दछ तथा आफ्नो विसङ्गत अवस्थितिको बोधबाट उत्पन्न हुने नैराश्यलाई सहन गर्दछ। तर यसै अभिज्ञाबाट प्रेरित शक्तिको माध्यमबाट नै मानवले आफूलाई हिलो (लि वीसेकुक्स)

बाट तान्न सक्छ र त्यसपछि मात्र ऊ सही अर्थमा बाँच्न प्रारम्भ गर्छ ।

व्यक्तिको संसारमा भएको एक्लो अवस्था प्रति हाइडेगर बढी तन्मय छन् भने सार्त्र उसको अन्य मानवहरूसँगको सम्बधप्रति उत्सुक देखिन्छन् । हामी अन्य व्यक्तिहरूलाई उनीहरूले हामीभित्र अनुप्राणित गरेका भावनाहरूका माध्यमले मात्र जान्न सक्तछौं। अरू मानिसहरूप्रति अवगत हुने क्रममा हामी खेदपूर्वक महसूस गर्दछौं कि हामी अरूको निम्ति केवल वस्तु मात्र हौं तथा यस नियतिको विरुद्ध हामी सङ्घर्ष गर्ने प्रयत्न गर्दछौं । मानव-सम्बन्धहरूप्रतिको यस कठोर धारणाको विपरीत सार्त्रको विचारधाराको एउटा सकारात्मक पक्ष पनि छ । यसप्रकार **ल एगजिस्टेनसियलिज्म ए अन ह्युमानिज्मे** (१९४६) भन्ने पुस्तकमा मानव आफ्नो निष्क्रिय तथा अनिर्धार्यक अवस्थाबाट बाहिर निस्केर सामाजिक तथा राजनैतिक जीवनको कुनै कार्य वा भूमिकाप्रति वचनबद्ध हुन सक्छ भन्ने विश्वास सार्त्रले प्रकट गरेका छन् ।

सार्त्रबाहेक अस्तितववादका अन्य प्रवर्तकहरूमध्ये अलवर्ट क्यामू, सिमोन द बुआ, मरलिउ-पोन्टी तथा जिन वाल प्रमुख छन् । ईसाई अस्तित्ववादका प्रमुख व्याख्याता ग्रैब्रियल मारसेलको प्रभाव जिन कैरोल तथा लुक इस्ताङ्ग जस्ता फ्रान्सेली उपन्यासकारहरूमा देखिन्छ । अस्तित्ववादको अर्को प्रमुख असर आडामोव, बेकेट, जेनेट, इओनेस्कु, पिन्टर, एलबी, आराबेल, गुन्टर ग्रास, पिनजेट तथा एन.एफ सिम्पसन लगायत विसङ्गतिको रङ्गमञ्चका अन्य नाटककारहरूमा देखिन्छ । यी नाटककारहरू आफ्ना कृतिहरूमा मानवीय अवस्था तथा व्यवहारका आधारभूत विसङ्गतिहरूलाई अङ्कित गर्दछन् तथा मनुष्यलाई अनुभूतिका असङ्गतिहरूविरुद्ध सङ्घर्षरत देखाउँछन् । यी नाटकहरूमा विधिवत तर्क तथा परम्परागत संरचनाको अभाव हुने भएकोले नाटकका विषयवस्तु तथा रूप दुवैले विसङ्गतिको चित्रण गर्दछन् ।

अस्तितववादी समालोचनाको विकास प्रतिमानवाद, अतियथार्थवाद तथा थोमिजमबाट लिइएका अभिप्रेरकहरूको संयोगसँगै भएको छ । मारसेल रेमोन्डको **दि बउदेलेचर अउ सररिचलिसमे** (१९३५) ले कविहरूमा देखिने चिन्ता तथा त्रास जस्ता अस्तितववादी अनुभूतिहरूको खोज गर्ने प्रयत्न गरेको छ । यस्तै गरेर माउरिस ब्लैनचोटले मर्लाम, काफ्का, रिल्के तथा होल्डरिनका उदाहरणहरू लिँदै मानवको मूलभूत एक्लोपनको अध्ययन गरेका छन् ।

-सं.उ.

आख्यान-सामान्य :- शाब्दिक अर्थमा, आख्यान भनेको छोटो कथा, किस्सा-कहानी हो तर जब रचनाकारलें आफ्नै तर्फबाट त्यसको लम्बेतान विवरण गर्न थाल्दछ तब यो उपन्यासको एक भेदको रूपमा पनि प्रयुक्त हुन आउँछ । आजको सामान्य साहित्यिक प्रचलनअनुसार कुनै पनि यस्तो गद्य, पद्य अथवा चम्पूकृति, जसमा कुनै लघु अथवा विशद कथात्मक खण्ड रहन्छ, त्यसलाई पनि आख्यान नामले सम्बोधित गर्ने गरिएको छ । आख्यानको यो केही विस्तारित अर्थ हो र यसअन्तर्गत साहित्यका विविध विधाभित्र निहित मूलकथा अथवा त्यहाँ भएको कथांशलाई पनि समाहित गर्न सकिन्छ । यसलाई ज्यादै व्यापक अर्थायाम प्रदान गर्दा कदाचित् आख्यानको यथार्थ स्वरूप नै विलुप्त हुने आशङ्का उत्पन्न हुन आउँछ । साहित्यका सन्दर्भमा यसलाई एक यस्तो सीमित अर्थ दिइनुपर्दछ जहाँ भाषासौन्दर्य, अलङ्कार, उक्तिवैचित्र्य, वैचारिकता, नवप्रयोग,

विश्लेषणात्मकता आदि गुणबाट मुक्त, केवल कथाविशेषको मात्र यसले अर्थ प्रतिपादन गरोस् । यसरी विधामा स्थापित उपकथाहरू, हास्यव्यङ्ग्यका अतिरिक्त विधान, गीत, नृत्य नृत्यायोजन इत्यादि यसबाट बहिष्कृत भएका हुन्छन् ।

प्राच्य ऐतिहासिकता :- हाम्रो प्राचीन, प्राच्य साहित्यपरम्परामा, आख्यानका दुई खुड्किलाहरू देखा पर्छन्- प्रथम हो वैदिक आख्यानको र दोश्रो हो संस्कृत भाषाका लक्षणग्रन्थहरूको विकासक्रममा आख्यानलाई दिइएको अर्थ र स्थानको । ऋग्वेदको रचनाकालमा, परम्परागत रूपबाट समाजमा प्रचलित भइरहेका यस्ता अनेक आख्यानहरूलाई सङ्क्षेपमा ग्रहण गरिएको छ । ऋग्वेदका अनेक आख्यानले पछिका ग्रन्थ उपनिषद्, ब्राह्मणग्रन्थ तथा पुराणादिसमेतलाई प्रभावित पारेका छन् । शुन:शैपको प्रसङ्ग ऋग्वेद, मण्डल १, अनुवाक २४।२५ मा आउँछ र त्यसैलाई ऐतरेयब्राह्मण (७३) मा राजा हरिश्चन्द्रको कथासित जुटाएर विस्तारित गरिएको छ । यस्तै, दध्यङ्ग अथर्वणको आख्यान छ जो ऋग्वेद, मण्डल १, अनुवाक १६ मा आउँछ र त्यसैलाई केही यथार्थ त केही कल्पनासँग जोडेर शतपथ (१४।४।५।१३), बृहदारण्यक (२।५) र श्रीमद्भागवतपुराण (स्कन्ध ६, अध्याय ९, १०) मा वर्णित गराइएको छ । समाज र राष्ट्रहितको लागि यिनी दधीचि भएर प्रस्तुत गरिएका छन्, जसको अस्थिबाट बनेको वज्रास्त्रबाट इन्द्रले वृत्रको वध गर्दछन् । ऋग्वेद (मण्डल १ अनुवाद १७, सूक्त ११६, ११७) मा च्यवन-सुकन्या (वेदमा च्यवान शब्द रहेको छ) को सङ्क्षिप्त प्रसङ्गको उल्लेख, आख्यानरूपमा नै ताण्डयब्राह्मण (१४।६।११), निरुक्त (४।११), शतपथ-चतुर्थकाण्ड तथा श्रीमद्भागवतको नवौं स्कन्धमा भएको छ । ऋग्वेदमा लौपामुद्रा-अगस्त्य (मण्डल १, सूक्त १७९), पुरूरवा-उर्वशी (मण्डल १०, सूक्त ९५), सरमा-पणि (मण्डल १, सूक्त ६२ र १०।१०८) आदिमा आख्यानहरूको सुन्दर रूप रहेको पाइन्छ ।

यी वैदिक आख्यानका सन्दर्भमा दुई कुरा महत्त्वपूर्ण देखिन आउँछन् । ती के भने प्रथमत: यिनलाई मानवहितको दृष्टिबाट हेर्नुपर्दछ र दोश्रो चाहिँ यिनको अध्ययनक्रममा आजको विकसित वैज्ञानिकताको नजर प्रयोग नगरी प्राचीन युगका मान्यता र परिस्थितिभित्र रहेर यिनको अर्थनिष्पादन र विश्लेषण गर्नुपर्दछ ।

आख्यान र आख्यायिकामा वर्णसादृश्य रहेर पनि दुवैलाई एक ठान्नुहुन्न । आख्यानको अर्थको दोश्रो विभाजन वा खुड्किलो यहीँबाट आरम्भ हुन्छ जब **काव्यालङ्कार** का रचयिता भामह (लगभग ई. ६०० वरिपरि), **काव्यादर्श** रचनाकार दण्डी (लगभग ई. ८०० पश्चात्) र नवौं शताब्दीका रुद्रट (कृति-**काव्यालङ्कार**) ले आख्यान र आख्यायिकालाई लिएर निकै तर्कवितर्क गरेका छन् । कात्यायन (ईसापूर्व चौथो शताब्दी), पतञ्जलि (ईसापूर्व लगभग १५० तिर) र तदनन्तर साहित्यदर्पणकार विश्वनाथसमेतले आख्यान र आख्यायिकाको भेद स्थापित गरेको पाइन्छ । आख्यायिकाको जस्तो मात्र उच्छ्वास आदिमा विभाजित गद्य-रचना आख्यान होइन, जस्तो कि भामहले ठान्छन् । दण्डी (**काव्यादर्श**, १।२८) ले आख्यायिकाभित्रै आख्यान, खण्डकथा, परिकथासमेत अन्तर्मुक्त रहेको मान्छन्, जसलाई पूर्णत: स्वीकार गर्न सकिन्न । कात्यायनका वार्तिकहरूमा आख्यानको स्वतन्त्र चर्चा पाइन्छ । पतञ्जलिले **महाभाष्य** मा आख्यानलाई त्यस कथानक (Plot) रूपको अर्थमा लिएका छन् जो कल्पना, उपदेशात्मकता-नीतिगतता अथवा व्यक्तिगत जीवनका घटनाहरू जस्ता तीन आयाममा प्रसारित रहेको हुन्छ ।

पहिलोको उदाहरण यवक्रीतको आख्यान छ भने दोश्रोमा **पञ्चतन्त्र, हिंतोपदेश** आदि आउँछन् । अनि तेश्रोको परिधिमा चाहिं **हर्षचरित** जस्ता रचनालाई राख्न सकिन्छ ।

केही विद्वान्ले भने प्राचीन आख्यानकलाई, नृत्यगीतहरूबाट सङ्गीत र नृत्य जस्तै विकसित भएको मान्छन् । जे होस्, आख्यानहरू चार प्रकारका हुन सक्तछन्- पौराणिक, निजङ्घरी, समसामयिक तथा काल्पनिक । यिनको विषयवस्तु पात्रहरू, परिस्थिति र घटनामाथि आधारित हुन्छ । पौराणिक आख्यानका परिवर्तित लोकप्रचलित कथानकलाई आधार मानेर सामान्य जनको लागि पनि आख्यानको रचना गरिन्छ ।

नेपाली साहित्यप्रसङ्ग:- नेपाली साहित्यमा संस्कृत ग्रन्थहरूबाट नै आख्यानको कलारूप प्रविष्ट भएको मान्नुपर्दछ । वर्तमानमा आएर यो कला विकसित हुन सकेन, बरु त्यो लुप्त नै भएर रहेको छ । तर प्राचीन नेपाली साहित्यमा जनमानसको कलात्मक पिपासालाई शान्त पार्न आख्यान-प्रेमाख्यानहरू रचिएको पाइन्छ । मुन्शीका तीन आहान (सं. १८७६) शम्भुप्रसाद ढुङ्गेल (वि.सं. १९४६-८६) को **गुलबकावली**, **लालहीराको कथा**, अनाम लेखकको **सुनकेशरी रानीको कथा** (वि.सं. १९७०), गोपीनाथ लोहनी (वि.सं. १९३०-७४) को **नलोपख्यान** आदि प्राचीन नेपाली आख्यानका सुन्दर नमूना हुन् । आख्यानको अनेकरूप कतिपय दन्त्यकथा, लोककथादिमा पढेर आनन्दित हुने नेपाली समाज अब आएर कथाका अनेक विधागत प्रयोगमा रुमल्लिएको पाइन्छ ।

पाश्चात्य सन्दर्भ :- आख्यानको पूर्वी अवधारणाबारे जानकारी गर्नुका साथै पाश्चात्य साहित्यको दन्त्यकथा (Legend) लोककथा (Folktale) र मिथक (Myth) सित परिचित हुनु पनि आवश्यक पर्छ । दन्त्यकथाले पहिले साधुसन्तबारे लेखिएका जीवन अथवा चरित्रकथालाई जनाउँथ्यो, पछि परम्परागत कथाहरूको अर्थ यसबाट लिन थालियो । रिचार्ड ह्विटिन्गटनको बिरालाको कथा'देखि हमलिनको पाइड पाइपरले केटाकेटी लोभ्याएर लगेका कथाहरू ज्यादै प्राचीन र महत्त्वपूर्ण मानिन्छन् । यी दन्त्यकथाहरू व्यक्ति वा स्थानसित सम्बन्धित हुन्छन् र यिनलाई ऐतिहासिक कथाको रूपमा प्रस्तुत गरिन्छ । उन्नाइसौं शताब्दीदेखि मात्रै लघुकथाको रूपमा हाम्रो कथाविधाको जस्तो **सर्ट स्टोरी** नाम, पश्चिमा कथाहरूले पाएका हुन् । अन्यथा, पुराना कथारूपमा यूनानी गल्प (Fables) र अरेबियन नाइट्सका प्राचीन काल्पनिक कथाहरू नै देख्नमा आउँछन् । लोककथा र मिथकहरूमा विशेष भेद छैन । लोककथाहरूमा पशुकथा, चटककथा, साहसी नायक (knights) हरूका कथा इत्यादि पर्न आउँछन् जसमा मिथकीय तत्त्वहरू पनि सन्निहित रहन्छन् । संस्कृत वा नेपाली आख्यानको जस्तो स्वतन्त्र अर्थ दिने, पाश्चात्य साहित्यको उपर्युक्त फेबल्स आदि शब्द छैनन् । अङ्ग्रेजी, अमेरिकी, इतालवी, **फ्रान्सिसी** अथवा जर्मन साहित्य, चाहे जुन होस्–सबैमा, लोककथा र मिथकरूपी आर्थर राजाको कथा, अरबका रातहरू, प्राचीन यूनानी दन्त्यकथा, पञ्चतन्त्र आदिका कथाहरूका सामान्य परिवर्तित रूप नै आख्यान बनेर रहेका छन् । अङ्ग्रेजीको टेल (Tale) शब्दमा, कुनै प्रकारको कथाको, अनिश्चित रूपसम्म निहित हुन आउँछ, आख्यानको शुद्ध अर्थ यसले प्रकट्याउँदैन । अपितु, **फ्रान्सिसी** भाषाको रोमान्ज (Romanz) र अङ्ग्रेजी रोमान्स (Romance) ले आख्यान शब्दको अर्थलाई धेरै मानेमा अँगालेको पाइन्छ । त्यहाँ, त्यसको अर्थ हुन्छ- कुनै वर्णनात्मक रचना, **प्रेमकथा**,

कदाचित् सुसंस्कृत र आदर्शोन्मुख प्रवृत्तिको अथवा विचित्र किसिमको कुनै घटना इत्यादि। आइसल्यान्डतिरका गाथा (Saga) हरूले साधुसन्यासीहरूको जीवनी वा कथासित सम्बन्धित, असम्बन्धित ऐतिहासिक गाथा-समेतलाई समाहित गरेका थिए, जो हाम्रो पूर्वी आख्यानको निकट पर्ने विधारूप हुन सक्तछन्। आख्यानको रूपलाई धेरथोर सँगेटेका पाश्चात्य साहित्यका केही अरू शब्द छन्, जसमा ल्याटिनको Fabula (भनाइ) बाट उत्पन्न आङ्गल भाषाको Fable र खिस्तेली प्रचार कथारूपमा रहेको Parable (दृष्टान्त) शब्दको नाम लिन सकिन्छ।

संस्कृत पौराणिक कथाको हिन्दी आदि भाषामा रूपान्तर भएको **नाचिकेतोपाख्यान** जस्ता कृतिमा, आख्यानकै भाव जनाउने उपाख्यान (तद्भव-उपाख्यान) शब्द पनि छ जो आख्यान शब्दभन्दा निम्न अर्थविस्तार राख्ने शब्द होइन। आख्यान शब्दमा नै 'उप' प्रत्यय लागेर उपाख्यानको संरचना भएको हो। हो, उपाख्यानको **अर्थसङ्कोच र वर्णविपर्यय** भएर बनेको नेपालीको उखान शब्दैले उक्ति, लोकोक्ति जस्तो छोटो रूप धारण गर्दछ।

आख्यानको कलात्मक रूपमा मनोरञ्जनको मूल उद्देश्य रहनुबाहेक केही अरू लक्ष्य पनि रहेको देखिन्छ। पन्छी, पशु, मनुष्य आदिका कथाबाट, श्रोतालाई व्यावहारिक शिक्षा दिनुका साथै यसले नैतिक गुणको विकास गर्ने लक्ष्य पनि लिएको देखिन्छ। मित्रता, सङ्गठन र बन्धुत्वको विकास गर्ने उद्देश्यले परिपूर्ण आख्यानको प्राचीन विधा अहिले आएर मृतप्राय भइरहेको छ।

-वा.पा.

आगम - निगम र आगम दुई प्रसिद्ध शब्दहरू शास्त्रीय स्रोतका रूपमा चर्चित छन्। साधारणतया निगम शब्दले वेद र आगम शब्दले अर्कै किसिमको शास्त्रीय स्रोतलाई अर्थ्याएको मानिन्छ र त्यसलाई तन्त्रको पर्यायवाची पनि भनिएको छ। यद्यपि सैद्धान्तिक धारणाअनुसार सात्त्विक खालका आगमलाई मात्र तन्त्र भन्नुपर्दछ।

आगम शब्दको दुई किसिमबाट अर्थ गरिन्छ- एक, भगवान् शिवको मुखबाट निस्केर पार्वतीको कानमा गएको अर्थमा आगमको नामकरण भएको भन्ने भनाइ पाइन्छ :-

आगतं शिववक्त्राब्जाद् गतं तु गिरिजाश्रुतौ।
तदागम इति प्रोक्तं शास्त्रं परमपावनम्॥

अर्को, बुद्धिमा आध्यात्मिक उन्नतिका उपायहरू ल्याउने हुनाले आगम भनिएको भन्ने अर्थ गरिएको पाइन्छ– आगच्छन्ति बुद्धिमारोहन्ति अभ्युदयानि:श्रेयसोपाया यस्मात् स आगम: ॥ पहिलो अर्थगराइमा भगवान् शिवको मुखबाट उत्पन्न भई पार्वतीले धारणा (वा साधना) गरेको हुनाले पवित्र (र विश्वसनीय) मानी वेदको समानान्तरमा आगमलाई स्थापित गर्ने विश्वास पाइन्छ। अर्को अर्थगराइमा आगमलाई आध्यात्मिक साहित्यको एक महत्त्वपूर्ण फाँटको रूपमा स्थापित गरिएको छ।

एकातिर निगम र आगमको आफ्नै स्वतन्त्र अस्तित्व र क्रम रहेको मानिन्छ भने अर्कोतिर ती दुईमा भेद नभएको पनि अर्थ गरिन्छ। कतिपय प्राचीन सन्दर्भहरूमा आगमहरूलाई अवैदिक शास्त्र भनी 'मोहशास्त्र' भन्ने आरोप पनि लागेको पाइन्छ। आगमवादीहरू आफ्नो शास्त्र (आगम) लाई वेदभन्दा पुरानो र महत्त्वपूर्ण पनि रहेको दावी गरी ती दुई शास्त्रीय स्रोतहरूमा विभेदको स्थिति रहेको सङ्केत गरेको पाइन्छ। समन्वयवादीहरूले भने निगम (वेद) ले कर्म, ज्ञान र उपासनाको स्वरूप बताएको र आगमले उक्त कार्यको उपायभूत साधनहरूको वर्णन गरेको मानिन्छ।

कलियुगमा निगम (वेद) मार्गबाट सिद्धि नहुने हुनाले आगम साहित्यले बताएको मार्गानुसार उपासना गर्नुपर्ने धारणा पाइन्छ। यस धारणाले वैदिक उपासनापद्धतिमाथि आगमिक उपासना-पद्धतिको विशेषता चल्न गएको बुझिन्छ।

विशाल आगम साहित्यलाई सम्प्रदायगत भेदले तीन भेद गरिन्छ- क. वैष्णव आगम (पाञ्चरात्र आगम र वैखानस आगम), ख. शैव आगम (पाशुपत, शैव सिद्धान्ती र त्रिक आदि) र ग. शाक्त आगम।

भाग वा उपासनापद्धतिको दृष्टिले आगमलाई द्वैत, द्वैताद्वैत र अद्वैतको रूपमा वर्गीकरण गर्न सकिन्छ।

आगम साहित्यको रचना ईस्वीको सातौं शताब्दीभन्दा अघि नै भइसकेको विश्वास गरिन्छ। विशाल आगम साहित्यलाई मुख्य रूपले आदि आगम, आगम र उप-आगम गरी तीन वर्गमा बाँडिन्छ। आदि आगमअन्तर्गत मुख्य दश शैवागम तथा अठारह रूद्रागम गरी अट्ठाइस ग्रन्थहरूको अस्तित्व मानिन्छ। आगम र उप-आगमअन्तर्गत पनि अनगिन्ती ग्रन्थहरूको नामोल्लेख गर्ने गरिन्छ। कतिपय दुर्लभ आगम ग्रन्थका प्राचीन पाण्डुलिपि नेपालको राष्ट्रिय अभिलेखालयमा मात्र पाइएका छन्।

आगमको रहस्यवादी (Esoteric) साहित्यले उपासनाका ज्ञान, योग, चर्या र क्रियासम्बन्धमा विशेष उपदेश प्रस्तुत गरेको छ। शैव, वैष्णव र शक्तिसम्बन्धी विविध सम्प्रदायहरूको स्रोतको रूपमा यसको ऐतिहासिक महत्त्व छ। असाम्प्रदायिक (अर्थात् स्मार्त खालको) समाजमा पनि दीक्षा लिने र इष्टदेवता तथा कुलदेवताको पूजाको प्रचलनमा यसैको प्रभाव रहेको देखिन्छ।

हिन्दूहरूको आगम जस्तै जैन र बौद्ध (वज्रयानी) हरूको पनि आगम (तन्त्र) साहित्यको विकास भएको पाइन्छ।

- ज.ज.रे.

आञ्चलिकता- आञ्चलिकता नेपाली साहित्यको नयाँ आयामलाई अभिव्यञ्जित गर्ने एउटा अभिनव अभिधान हो। यसको इतिहास धेरै लामो नभए पनि यतातिर साहित्यकारहरूको ध्यान आकृष्ट हुँदै गएको छ। यसको प्रयोग अचेल नेपाली साहित्यका विभिन्न विधाहरूमा हुन थालेको छ।

आञ्चलिकता शब्दको व्युत्पत्ति यसप्रकार गरिएको छ - अञ्चल संज्ञा शब्दमा 'इक्' तद्धित प्रत्यय जोडेर 'आञ्चलिक' विशेषण शब्द बनेको छ। यो भाववाचक संज्ञा हो। यसको लाक्षणिक अर्थ हुन्छ कुनै विशेष भू-खण्ड वा प्रान्त वा जनपद। यो कुनै अञ्चल-विशेषको भौगोलिक सीमारेखा नभएर भूगोलको परिधिमा त्यहाँको सांस्कृतिक इतिहास हो। हाम्रो देश नेपालको सन्दर्भमा यस शब्दको गलत अर्थ लगाउने गरिन्छ किनकि यहाँ १४ अञ्चलहरूमा सम्पूर्ण देशलाई विभाजित गरिएको छ। अत: आञ्चलिकता शब्दबाट एक अञ्चलविशेषको अर्थबोध बुझिन्छ तर त्यसो होइन। आञ्चलिकताको सीमारेखाभित्र एक अञ्चलभन्दा बढी अञ्चलको अर्थबोध समाहित भएको हुन्छ। कुनै जनपदविशेष वा प्रान्त-विशेषसित सम्बद्ध एवं आबद्ध हुने प्रवृत्ति नै आञ्चलिकता हो।

आञ्चलिकताको परिभाषा विभिन्न विद्वान्हरूले विभिन्न किसिमबाट गर्ने कोशिश गरेका छन्। जोसेफ टी. सिपलेको शब्दमा : "आञ्चलिकता लेखकको आफ्नो कृतिको एक अञ्चलविशेषको आधारभूमिमाथि निर्मित गर्ने तथा त्यहाँका वासिन्दाहरूको जीवन र भविष्यलाई विस्तारको साथ चित्रित गर्ने प्रवृत्ति हो।"

इन्साइक्लोपेडिया अमेरिकामा आञ्चलिकतालाई यसरी परिभाषित गरिएको छ– "आञ्चलिक साहित्य पारिभाषिक शब्दको

प्रयोग विभिन्न प्रकारका साहित्यिक रचना तथा आन्दोलनको सम्बन्धलाई लिएर गर्ने गरिन्छ। जुन मानवीय उपलब्धिमाथि आनुषङ्गिक वातावरणीय विधायक शक्तिद्वारा स्वीकृत भएर ती विशिष्ट गुणहरूको यथातथ्य प्रस्तुत गर्ने प्रयत्न गर्छ जुन चाहिँ कुनै निश्चित स्थानको भौगोलिक एवं सांस्कृतिक इतिहासले त्यहाँका निवासीको जीवनलाई निर्धारित गरेको हुन्छ।” (खण्ड १७, पृ.सं. ५७१)

पश्चिमी साहित्यजगत्मा आञ्चलिकताको आरम्भ १८ औं शताब्दीको आरम्भमा भएको मानिन्छ। मेरिया एजवर्थ, सर वाल्टर स्कट र थोमस हार्डीका उपन्यासहरूमा आञ्चलिकताको अङ्कन भएको छ भने अर्कोतिर अमेरिकामा मार्क ट्वेन र अर्नेष्ट हेमिङ्वेले आफ्ना उपन्यासहरूमा यसलाई अभिव्यक्त गरेर आफ्ना कृतिहरूलाई अमर बनाएका छन्।

आञ्चलिकताको अर्थलाई अझ स्पष्ट गर्दै जोसेफ टी. सिप्लेले अगाडि लेखेका छन्- आञ्चलिक उपन्यासहरूमा स्थानीय रङ्ग प्रधान हुन्छ तर ती सबै उपन्यासहरूमा जुनमा स्थानीय रङ्ग छ, हामी विशुद्ध आञ्चलिक भन्न सक्तैनौं। दुवैमा उद्देश्य र चित्रणको मौलिक भेद हुन्छ। उपन्यासमा स्थानीय रङ्ग प्रभावोत्पादकता एवं स्वाभाविकता पैदा गर्नका लागि प्रयुक्त हुन्छ। यसको उपयोग मूलतत्त्वको रूपमा नभएर साजसज्जाको रूपमा हुन्छ।

हिन्दी साहित्यमा आञ्चलिकताको प्रयोग औपन्यासिक जगत्मा सन् १९५० पछि हुन थालेको प्रमाण हेर्न सकिन्छ। प्रसिद्ध उपन्यासकार फणीश्वरनाथ रेणुको यसको प्रथम प्रयोक्ताको रूपमा परिगणना हुन्छ। उहाँको **मैला आँचल** (१९५४ ई.) र **परती परिकथा** (१९५७ ई.), नागार्जुनको **बलचनमा** (१९५२ ई.), देवेन्द्र सत्यार्थीको **ब्रह्मपुत्र**, शिवप्रसाद मिश्र ‘रुद्र’ को **बहती गंगा** (१९५२ ई.) राजेन्द्र अवस्थी ‘तृषित’ को **जंगल के फूल** (१९६० ई.), बलभद्र ठाकुरको **नेपाल की वो बेटी** (१९५९ ई.), **आदित्यनाथ** (१९५९) तथा **घने और बने** (१९६० ई.) दयानाथ झाको **जमीनदारका बेटा** (१९५९ ई.) र रामदरस मिश्रको **पानी के प्राचीर** आदि प्रमुख आञ्चलिक उपन्यासहरू हुन्।

हिन्दी साहित्य कोशमा आञ्चलिकताको अर्थ यसप्रकार स्पष्ट गरिएको छ-

“कुछ उपन्यासों में किसी प्रदेश विशेषका यथातथ्य और बिम्बात्मक चित्रण प्रधानता प्राप्त कर लेता है और उन्हें प्रादेशिक या आञ्चलिक उपन्यास कहा जाता है।” (डा. धीरेन्द्र वर्मा : हिन्दी साहित्य कोश पृ. १४० अर्थात् केही उपन्यासहरूमा कुनै प्रदेशविशेषको यथातथ्य र बिम्बात्मक चित्रणप्रधानता प्राप्त गर्दछ र तिनलाई प्रादेशिक या आञ्चलिक उपन्यास मानिन्छ।

उपर्युक्त परिभाषाहरूको आधारमा हामी के भन्न सक्तछौं भने आञ्चलिक उपन्यासहरूमा कुनै खास क्षेत्र वा भूखण्डविशेषको जनजीवनको साथसाथै राजनैतिक, सामाजिक, आर्थिक, धार्मिक र भौगोलिक स्थितिहरूको साङ्गोपाङ्ग वर्णन भएको हुन्छ। अर्को शब्दमा यसलाई अचेलका साहित्यकारहरूको प्रगतिशील दृष्टिकोण पनि भन्न सकिन्छ। यी साहित्यकारहरू लोकजीवनको उर्वर भूमिबाट आफ्नो औपन्यासिक कलाकृतिको संरचनामा सतत संलग्न हुनु साह्रै सराहनीय कुरो हो। सहृदय एवं संवेदनशील लेखकहरू लोकजीवनतिर फर्केर हेर्नु र त्यसको अङ्कन आफ्नो औपन्यासिक कृतिहरूमा गर्नु प्रशंसनीय प्रयत्न हो। यिनीहरूको अन्तर्दृष्टि साधारण जीवन र साधारण मानिसतिर आकृष्ट हुनु अभिनन्दनीय कुरा हो। सदियौंदेखि उपेक्षित, शोषित-पीडित एवं दमित मानिसहरू आञ्चलिक

उपन्यासहरूमा प्रमुख पात्रको भूमिकामा अभिव्यक्त हुनु राम्रो कुरा हो । साहित्यिक क्षेत्रमा आञ्चलिकता आन्दोलनलाई स्वच्छन्दवादी आन्दोलनको विश्वव्यापी प्रभावको प्रतिफल हो भन्न सकिन्छ ।

आञ्चलिकतामा सम्पूर्ण सामाजिक र सांस्कृतिक परिवेशको कलेवर समाविष्ट भएको हुन्छ । यसमा स्थानीय परिवेश र लोकतत्त्वहरूको सहज निर्वाह भएको हुन्छ । यसमा लोकसंस्कृतिको सम्पूर्ण समवाय समाहित भएको हुन्छ। स्थानविशेषमा प्रचलित लोककथा, लोकगीत, लोकोक्ति, उखान-तुक्का आदिको अङ्कन त्यहाँको साहित्यमा हुनु आञ्चलिकता हो। लोकभाषा, लोकंगीत, लोकसङ्गीत, लोकनृत्य आदिको प्रयोग गरेर चित्रमय बिम्ब उतार्नु आञ्चलिक साहित्यकारहरूको सरोकारको विषय हुन्छ । यी कृतिहरूमा कुनै स्थानविशेषको जनजीवनको सबै गुण-दोष एकसाथ अभिव्यक्त भएको हुन्छ । यसबाट अचेल साहित्यको हरेक विधामा नयाँ आलोकक्षितिज देखा पर्दछ । यसलाई प्रधान केन्द्रस्थलको रूपमा अभिव्यक्त गर्ने गरिन्छ । यसबाट साहित्यमा नयाँ दिशाबोधको दिग्दर्शन भइराखेको छ ।

आञ्चलिकतालाई आधुनिकताको पनि एउटा नयाँ आयामको रूपमा अचेल अङ्गीकार गरिएको छ । आञ्चलिक उपन्यासहरूमा स्वतन्त्रचेता रचनाकारहरू आफ्नो अन्तर्दृष्टि र सृष्टिविधायनी सञ्चेतनालाई सजग भएर प्रयोग गरिरहेका छन् । आधुनिकता आफूमा कुनै मूल्य नभइकन एउटा दृष्टि, एउटा अनुभूतिको रूपमा अचेलको साहित्यमा अभिव्यक्त भएको छ । यो समसामयिक सन्दर्भसित सम्बद्ध नयाँ जीवनदृष्टि हो। यसको अभावमा आञ्चलिक साहित्यमा समसामयिकता आउन सक्तैन र त्यो साहित्य ऐतिहासिक र पारम्परिक बाँधलाई पनि पन्छाएर बाँच्न सक्तैन । विगत सांस्कृतिक मूल्यहरूको समाविष्टिबाट आञ्चलिकताको आयाम समृद्धशाली हुन सक्तछ ।

अचेलको साहित्यको जुनसुकै विधालाई केलाएर हेर्दा यसमा आञ्चलिकताको अङ्कन भएको हामी पाउन सक्तछौं । आजको जटिल जीवनको कुण्ठा, परेशानी, कृत्रिमता, विसङ्गति, विरोधाभास, विद्रूपतालाई विभिन्न लोकबिम्ब र प्रतीकद्वारा अभिव्यक्तीकरण हुँदै जानु सर्वथा स्वागतयोग्य पाइला हो ।

आञ्चलिकता एउटा विशिष्ट औपन्यासिक दृष्टिकोण हो । यसलाई उपन्यासकारहरू अन्तर्मनबाट निस्केको एक नयाँ उपन्यासविधाको रूपमा अग्रसरित गर्न खोज्दछन् किनभने यसमा उनीहरू जीवनका प्रतिमानहरूलाई आञ्चलिकताको उर्वर भूमिमा प्रचुर सामग्रीहरूद्वारा प्रस्तुत गरेर यस नवीन गद्यविधालाई सप्तरङ्गी बनाउन चाहन्छन् । यस्ता उपन्यासहरूमा साधारण जनजीवनको बहुआयामी कथालाई कथ्य बनाउनमा उहाँहरू प्रयत्नशील देखा पर्नुहुन्छ ।

लोकजीवनका अनेकानेक आयामहरूको अभिव्यक्ति यस नवीन औपन्यासिक माध्यमद्वारा हुने भएकोले यहाँ लोकतन्त्रीय भावनाको समावेश स्वतः हुन गएको छ। आञ्चलिक उपन्यासहरूमा सामाजिक यथार्थवादी दृष्टिकोणको सहज अङ्कन भेट्नु सर्वथा स्वाभाविक कुरा हो । नागरीय जीवनको नारकीय भावबोधबाट उपन्यासकारहरू 'बोर' भएर धरतीको आञ्चलिक परिवेशमा आफ्नो भावधारालाई अभिव्यक्त गर्नमा अग्रसर भएका छन् । धरतीको धुकधुकी सुन्नका लागि अचेल उहाँहरू व्यग्र देखिनुहुन्छ । ग्रामीण संस्कृतिको दियो लिएर लोकजीवनलाई प्रज्ज्वलित गर्ने प्रण लिएका यी उपन्यासकारहरू आफ्ना उपन्यासहरूमा नयाँ अर्थबोधको प्रतीति

गराउन चाहनुहुन्छ । यस नवीन विधालाई औपन्यासिक जगत्मा फस्टाउनका लागि धेरै फराकिलो भावभूमि स्वत: प्राप्त हुन गएको छ । आञ्चलिक साहित्य देशको माटोबाट निस्केकोले यसमा विदेशी गन्ध पाइँदैन ।

सांस्कृतिक रीतिरिवाज, लोकवाणी, इतिहास र प्राकृतिक दृश्यावलीको समन्वयबाट कुनै अञ्चलविशेषको निजी वैशिष्ट्य परिलक्षित हुन्छ। त्यस वैशिष्ट्यलाई अचेलका आञ्चलिक साहित्यकारहरू अङ्गीकार गरेर आफ्नो प्रतिभालाई अभिव्यक्ति दिनमा संलग्न छन् । अनेकतामा एकताको सन्देशलाई आञ्चलिकतामा सफलतापूर्वक अभिव्यक्त गर्न सकिन्छ । क्षेत्रविशेषको सांस्कृतिक परम्परालाई यसप्रकार आञ्चलिक साहित्यमा निरूपण लोकतन्त्रीय प्रणालीको एउटा स्वागतयोग्य परिपाटी हो भन्नमा कुनै अतिशयोक्ति नहोला ।

नेपाली साहित्यमा आञ्चलिकताको पहिलो प्रयोगको सङ्केत उपन्यासकार शङ्कर कोइरालाको उपन्यास **खैरेनी घाट** (२०१८) मा पाइन्छ। **खैरेनी घाटमा** पूर्व २ नम्बर (अब जनकपुर अञ्चल) को आञ्चलिक जनजीवनलाई स्थानीय विशेषतासमेत अङ्कित गर्ने प्रयास गरिएको छ। विगत तीन दशकदेखि आञ्चलिकताको आयाम नेपाली साहित्यमा उद्घाटित हुन थालेको छ । यसपछि उपन्यासकार विश्वेश्वरप्रसाद कोइरालाको उपन्यास **नरेन्द्र दाइ** (१९७०) मा तराईप्रदेशको जनजीवनको चित्रण भएको छ । नेपालको तराइली वातावरणको वर्णनमा स्थानीय रङ्ग (local colour) को सुन्दर संयोजनबाट सृजित आञ्चलिक संसार यथार्थले भरिपूर्ण छ । कोशीको किनारको मधेशको गाउँको शून्यता एवं निर्जनतालाई राम्रो चित्रण गरिएको छ । उपन्यासकार भवानी भिक्षुको आगत उपन्यासमा पश्चिम नेपालको जनजीवन जीवन्त रूपमा चित्रित भएको छ। त्यस्तै ध.च. गोतामेका **घामका पाइलाहरू र त्यहाँदेखि यहाँसम्म** मा पनि तराइली जनजीवनको चित्रण भएको छ भने ध्रुवचन्द्र गौतमको अलिखित उपन्यासमा पनि तराई-जीवनको धुकधुकी सुन्न सकिन्छ । नेपाली औपन्यासिक आञ्चलिक जगत्का यी प्रमुख कृतिहरूमा स्थानीय रङ्ग हेर्न सकिन्छ। रमेश 'विकल' को **अविरल बग्दछ इन्द्रावती** र सञ्जय थापाको **देउमाईको किनार** तथा जगदीश घिमिरेको **लीलाममा** पनि आफ्नो-आफ्नो किसिमबाट आञ्चलिक बोधको अभिव्यक्ति भएको छ ।

उपन्यासबाहेक नेपाली साहित्यका प्रमुख विधाहरू कथा र कवितामा आञ्चलिक परिवेशको अङ्कन पाइन्छ । आजका साहित्यकारहरू समसामयिक युगीन यथार्थको अभिव्यक्ति गर्नका लागि आञ्चलिक परिवेशमा रमाउने गर्दछन् । महानगरीय जीवनको अभिशापबाट र धार्मिक अवमूल्यनको चापबाट मुक्ति पाउनका लागि पनि यी साहित्यकारहरू ग्रामीण अञ्चलको धरतीको धुकधुकीलाई आफ्नो साहित्यमा प्रतिध्वनित गर्न खोज्दछन् । यो एउटा सुखद अनुभूतिको कुरा हो कि आजका साहित्यकारहरू प्राचीन औपन्यासिक शैलीबाट त्राण पाउनका लागि एउटा अभिनव शैलीको रूपमा आञ्चलिकतालाई आत्मसात् गर्न खोज्दै हुनुहन्छ ।

यी आञ्चलिक आयामको उद्घाटन र प्रकाशन दुई किसिमबाट नेपाली साहित्यमा हुन लागेको छ। पहिलो कोटिमा शुद्ध प्रादेशिक भाषाको प्रयोग भेटिन्छ भने दोस्रो कोटिमा सरल र सुबोध तथा सम्प्रेषणीय भाषाशैलीको प्रयोग । पहिलाको स्थानीय रङ्गलाई स्पष्ट

रूपमा अभिव्यक्त गर्नका लागि लोकभाषामा रचित लोकगीतसमेतको प्रयोग भएको छ । उपन्यासकार विश्वेश्वरप्रसाद कोइरालाले आफ्नो उपन्यास **नरेन्द्र दाइमा** मैथिली लोकगीतको माधुर्यबाट आफ्ना पाठकहरूलाई मोहित तुल्याउनुभएको छ । उहाँले मैथिली लोकप्रिय बारहमासाको प्रयोग यसरी गरेर आफ्नो आञ्चलिक भावबोधलाई अङ्कित गर्नुभएको छ -'चैत रे सखी, फुलल बेली । करत मधुप गुजार हो' यो एउटा लोकगीतबाट नै पूरा आञ्चलिक संसारको ढोका खुल्दछ । त्यस्तै ध्रुवचन्द्र गौतमले **अलिखित** उपन्यासमा भोजपुरी लोकगीतको प्रयोग गरेर पूरै भोजपुरी समाजलाई त्यहाँ प्रस्तुत गर्नु खोज्नुभएको छ ।

केही समालोचकहरूले सही भनेका छन्- यी लेखकहरू स्थानीय संस्कृतिको माधुरी र आकर्षणलाई अभिव्यक्त गर्नका लागि स्थानीय भाषाका शब्दहरूको प्रयोग गर्दछन् । यी समालोचकहरूमध्ये इन्द्रबहादुर राईले आफ्नो समालोचना ग्रन्थ **नेपाली उपन्यासका आधारहरूमा** 'शङ्कर कोइराला : आञ्चलिकता' शीर्षक लेखमा आफ्नो आञ्चलिकतासम्बन्धी धारणा अभिव्यक्त गरेका छन् । उहाँले **खैरेनी घाट** को सेरोफेरोमा आञ्चलिकताको पहिचान गर्ने प्रयत्न गर्नुभएको छ । उहाँको शब्दमा - 'शङ्कर कोइरालाको **खैरेनी घाट** (२०१८) आञ्चलिकताको उपन्यास पाएका छौं, आञ्चलिक जीवन नै उपन्यासको कथ्य भएको । केही अंश-आञ्चलिकता प्राय: सबै नै उपन्यासमा हुन्छ, यथार्थकै निम्ति पनि यसले प्रश्रय पाएको हुन्छ । याथार्थिकताको निम्ति आञ्चलिकता नै व्यवहृत नभई याथार्थ्य समसृजित आञ्चलिकता अर्कै तह हो । आञ्चलिकता नै अञ्चलको याथार्थ्यहरूलाई वैज्ञानिकको तटस्थताले होइन, सुधारको आलोचनाले होइन, मानवीय संज्ञानले चिन्नुपर्ने हुन्छ ।'

(इन्द्रबहादुर राई : नेपाली उपन्यासका आधारहरू, पृ. १५७)

अर्का समालोचक कृष्णचन्द्रसिंह प्रधानले पनि आञ्चलिकताबारे आफ्नो मत पोख्नुभएको छ- "आञ्चलिकता विशेषण मात्र हो । यथार्थ त उपन्यासमा चित्रित हुने सारभूत जीवन नै हो जो कि त कुनै समाजको हुन्छ, कि त स्थानविशेषको, कि त कुनै वर्गको र त्यो केही भएरै, कुनैमा बाँधिएरै कुनै जाति, वर्ग, समाज, ठाउँविशेषको समग्रता वा खण्डविशेषको यथार्थतामा व्यक्तिने गर्छ ।... केवल यस अर्थमा कोथपेगाउँ र दुम्जा, कोशी र खैरिनीघाट वरपरको क्षेत्रमा सीमित प्रस्तुत उपन्यास पनि आञ्चलिक हो ।"

(कृष्णचन्द्रसिंह प्रधान : नेपाली उपन्यास र उपन्यासकार, पृ. २९८)

यसप्रकार आञ्चलिकतालाई यसरी स्पष्ट गर्न सकिन्छ- उपन्यासको सन्दर्भमा आञ्चलिक उपन्यास कुनै क्षेत्रविशेषको विषयवस्तुलाई कथ्य बनाएर त्यस विशिष्ट क्षेत्रमाथि केन्द्रित रहन्छ । सम्बन्धित क्षेत्रको जीवनलाई यसरी चित्रित गरिन्छ कि त्यस क्षेत्रको वैशिष्ट्यतिर पाठकहरूको ध्यान स्वत: आकृष्ट हुन्छ । पाठकहरू त्यस क्षेत्रविशेषलाई समग्रताबाट अलग गरेर हेर्न सक्तछन् र बुझ्न सक्तछन् । सम्बन्धित क्षेत्रमा प्रयुक्त हुने भाषालाई कथोपकथनमा व्यवहार गरिन्छ । सम्बन्धित क्षेत्रको लोकसंस्कृतिलाई चिनाउने प्रयास गरिन्छ । यसप्रकार आञ्चलिक उपन्यास अञ्चलविशेषको ऐना हुन्छ जसमा अञ्चलविशेषको जीवनशैली प्रतिध्वनित एवं प्रतिबिम्बित भएको हुन्छ ।

-रा.द.रा.

आत्मकथा- साहित्यमा 'आत्मकथा' को तात्पर्य सामान्य रूपले लेखकले उत्तमपुरुष

शैलीमा व्यक्त गरेको आफ्नो जीवनकथा वा वृत्तान्त बुझिन आउँछ । साहित्यका विभिन्न उपविधाहरूमा आत्मकथाको आफ्नै प्रकारको विशिष्ट स्थान छ । आत्मकथा, आत्मचरित्र, आत्मकहानी, आत्मजीवनी आदि जुनसुकै शब्दले व्यक्त गरे पनि यी सबै शब्दले आत्मकथा भन्ने बुझाउँछन् ।

लेखक स्वयंले आफ्नो कथा साहित्यिक र कथात्मक पाराले विस्तृत वा सङ्क्षिप्त रूपमा भन्न सक्छ । आफ्नो जीवनको पूरै वा एक-दुई घटनालाई पनि आत्मकथाका रूपमा व्यक्त गर्न सकिन्छ । आत्मत: कथा आत्मकथा भनेर आत्मकथाको तात्पर्य आफ्नो कथा भन्ने बुझिन्छ । कुनै निर्जीव वस्तुको कथा पनि आत्मपरक शैलीमा कुनै लेखकले आफ्नो कलाद्वारा प्रस्तुत गर्न सक्छ । त्यो वास्तविक रूपमा लेखकको आत्मकथा नभएर लेखकको अध्ययन, साहित्यिक कला र प्रस्तुतिमा निर्भर गर्छ ।

वास्तवमा आत्मकथा भनेको आफैंद्वारा लेखिएको आफ्नो जीवनी वा जीवनीको एक अंश हो । राजनीति, साहित्य, ज्ञान, विज्ञान, कला, संस्कृति जस्ता विभिन्न क्षेत्रमा ख्यातिप्राप्त व्यक्तित्वको आत्मकथा रुचिकर, पठनीय, समाजका लागि प्रेरक र शिक्षाप्रद पनि हुन्छ ।

आत्मकथा लेख्ने व्यक्तित्व नै आत्मकथाको नायक हुन्छ । कहिले काहीं आफैंले आफ्नो कथा लेख्न नसक्ने अवस्थामा कसैलाई श्रुतिलेखन (डिक्ट्रेट) गराएर पनि आत्मकथा लेखाउन सकिन्छ । आत्मकथाको लेखक सक्षम लेखक नभए उसको अनुभूतिलाई अरूले भाषिक तथा शिल्पका दृष्टिले परिष्कृत पनि पार्नुपर्ने हुन्छ ।

आत्मकथा प्रथम पुरुष (फष्ट पर्सन) शैलीमा नै लेखिन्छ । आत्मकथात्मक आत्मचरितात्मक र आत्मकथनात्मक रूपले नै अभिव्यक्ति दिइन्छ । इन्साइक्लोपिडिया ब्रिटानिकामा लेखिएको छ– "कसै कसैले तृतीयपुरुष शैलीमा आत्मकथा लेख्न सक्छ यद्यपि यो दुर्लभ सम्भावना हो । यदि तृतीय पुरुषशैलीमा आत्मकथा लेखिन्छ भने त्यसमा लेखक वा अक्षरश: श्रुतिलेखन गराउने स्वयं आत्मकथाका नायक हुनु अनिवार्य छ र ऊ कुशल वक्ता वा लेखक हुनु अनिवार्य छ" पृ. ८५५। यसबाट आत्मकथा पनि तृतीय पुरुष (थर्ड पर्सन) शैलीमा लेख्न सकिए पनि यसका लागि विशेष लेखनकलाको आवश्यकता हुन्छ ।

संस्मरण पनि आत्मकथाकै एक अंश भए पनि आत्मकथामा जस्तै पूर्णता, निरन्तरता र शृङ्खलाबद्धताको कमी हुन्छ त्यसकारण आत्मकथा एक आफैँमा पूर्ण साहित्यिक उपविधा हो ।

अरूले लेखेको जीवनीमा अपूर्णता हुन सक्छ, यथार्थ अध्ययनको कमी हुन सक्छ, दृष्टिकोण र प्रस्तुतिमा अन्तर देखिन सक्छ, आफैंले सम्झेर बुझेर लेखेका, लेखाइएका आत्मकथा प्रामाणिक र तथ्यपूर्ण हुन्छन् । यिनै कारणले गर्दा आत्मकथाको महत्त्व समाजमा बढी देखिन्छ ।

आत्मकथामा हुनुपर्ने मूल तत्त्वहरूमा आख्यानात्मकता, जीवनसँग सम्बन्धित घटना, गद्यमयता, रोचकतापूर्ण प्रस्तुति, अनुभूतिका सूक्ष्म रेखाङ्कन, सरल र सरस अभिव्यक्ति, घटनाको कलापूर्ण प्रस्तुति आदिलाई लिन सकिन्छ ।

आफ्ना अनुभूति बूढापाकाले उत्तराधिकारी वा उत्तरवर्ती पीढीलाई सुनाउने क्रममा आत्मकथाको उद्‌भव भयो होला । आत्मकथालेखन, प्रकाशन र यसको समाजमा प्रभाव व्यापक रूपमा आज विश्वव्यापी छ ।

नेपाली साहित्यमा आत्मकथा श्रुतिपरम्परामा निकै पुरानो होला । लिखित अभिलेखका रूपमा विशाल नेपालको एकीकरण सँगसँगैदेखि

नेपालीमा देखा पर्छ। श्री ५ बडा महाराजाधिराज पृथ्वीनारायण शाहको दिव्योपदेश (वि.सं. १८३१) प्रकाशनपछि २००९ मा भए पनि पहिलो आत्मकथात्मक कृति हो । यसमा पृथ्वीनारायण शाहले आफ्नो जीवनको अन्तिम चरणमा आफ्ना भाइभारदार, गुरुपुरोहित समक्ष आफ्ना अनुभूति र विचार लिखित, सारपूर्ण राष्ट्रिय चिन्तन राम्ररी प्रकट भएको छ । यसको एक अंश हो -"बूढा मरे भाषा सरै भन्छन् तिमिहरु सबै छेउ सुनाइ गयाको भया तम्रा सन्तानलाई सुनाउला र तम्रा सन्तानले हम्रा सन्तानलाई सुनाउनन् र यो राजे थामि षानन्" यसरी नेपालीमा सर्वप्रथम राष्ट्रनिर्माता पृथ्वीनारायणकै दिव्योपदेशलाई अगाडि सार्न सकिन्छ ।

त्यसपछि चिरञ्जीवी शर्मा पौड्यालको 'आफ्नू-कथा' देखा पर्छ। यसको रचना १९७४ र प्रकाशन २०१४ मा भएको छ । यसमा आत्मकथाकारको वंशपरिचय, लेखक वि.सं. १९३० असारमा चीफ कर्णेल लोकबहादुर थापासँग सल्यान जाने खरिदार माताभद्र जयनाथसंग डोकामा बसी गएको, त्यसपछि दाङ, देउखुरी, नेपालगञ्ज (नयाँ मुलुक) काठमाडौं आदि घुमेको तत्कालीन वर्णन छ। यसमा साहित्यिक मिठासभन्दा पनि लेखकले भोगेका अनुभूतिपूर्ण विवरण आत्मकथात्मक रूपमा व्यक्त छन् ।

त्यसपछि काशीनाथ आचार्य दीक्षितद्वारा लिखित (पछि नरेन्द्रमणि आचार्य दीक्षितद्वारा सम्पादित) भएका **कुरा** लेखन १९८८ र प्रकाशन २०३१ आत्मकथाका फांटमा महत्त्वपूर्ण पुस्तक देखा पर्छ । यसमा लेखकको जन्मदेखि आत्मकथा लेखनसम्म झन्डै आधा शताब्दीको तत्कालीन घटनाका आधारमा लेखकीय अनुभूति व्यक्त भएको छ। श्री ५ रणोद्दीपदेखि श्री ३ भीम शमशेरसम्मको दरबारिया राजकाज, रीतिस्थिति र अन्य वातावरणको चित्रण पनि यसमा भेटिन्छ । आत्मकथाको साहित्यिक पुस्तक भए पनि तत्कालीन इतिहास बुझ्न यसले सघाउँछ । लेखकका भावना आत्मकथासँग गाँसिएर कसरी व्यक्त भएका छन्, हेरौं एक अंश- "मलाई यो नेपाल राज्यको बन्दोबस्त देखेर घिन लाग्यो । ४ घण्टा अगाडि जुन मानिसको चिफको इज्जत छ उहि मानिस ४ घन्टा पछी सामान्य गरीब मानिस जस्तो हुन्छ। हे । हेर...श्री ४ को भाइबुहारीको यत्रो बेइज्जत हुँदा चीफको बेइज्जत भयो कि श्री ३ को बेइज्जत भयो ?" (पृ. ४४) केही अंश खण्डित भए पनि यस पुस्तकले निकै महत्त्व राख्छ ।

प्रेमराज शर्मारचित **तपस्वीको अनुभव** (१९१३ प्रकाशन) महत्त्वपूर्ण आत्मकथाको पुस्तक हो। यसमा स्वयं लेखकले भोगेका अनुभूति र यथार्थ अङ्कित छन्। लेखक तटस्थ बस्न खोजे पनि लेखककै जीवनी आत्मकथाका घटना यसमा छन् । एक तपस्वीको अनुभव रोचक पाराले यसमा वर्णन गरिएको पाइन्छ। ब्रह्मचर्य, धूम्रपान, तपस्यानिम्ति वर्तमानकाल कतिसम्म बाधक छ, भन्ने कुरालाई आफ्ना अनुभवका आधारमा लेखकले स्पष्ट गरेका छन्।

कृष्णकुमारी लिखित **एक अबलाको शोकमय जीवनी** (२००६) **शोकमयी जीवनको बाँकी जीवन** (२०२४) कृष्णकुमारी कार्कीले दरबारमा खासगरी केशरमहलमा बस्दाका मार्मिक अनुभूति व्यक्त गरेकी छन्। बाबुले छोरोभन्दा छोरीको चाहना गरेको, छोरो जन्मदा बाबु हर्षित बनेका तर छोरी जन्मेपछि बाबु मरेकाले बाबु टाँकुनीको आरोप लागि आमाबाट पनि टाढिनु परेको जस्ता मार्मिक घटना यसमा छन्। एउटी नारीले भोग्नुपरेका बाध्यता र विवशता २००६ सालमै लेखेर प्रकाशित गर्न सक्ने कृष्णकुमारी कार्कीको आत्मकथा भए पनि त्यस वेलाका

धेरै नारीको कथा र वेदनाको सँगालो हो यो। शैलीमा परिष्कारको अपेक्षा रहे पनि आत्मकथात्मक घटनाको प्रस्तुति मार्मिक छ।

चक्रपाणि चालिसेको पद्यात्मक आत्मकथा आत्म परिचय २००७ सालअगाडि नै लेखिएको भए पनि २०३९ मा प्रकाशित छ। यसको शैली अनुष्टुप्मय भए पनि चालिसेले भोग्नुपरेका वाध्यता र विवशता अत्यन्त कारुणिक रूपमा व्यक्त छन्। जस्तै केही अंश-

छाती पिट्तै रुँदै लाला टुहुरा साथमा लिई।
क्रिया काज चलाएर बसेँ सिल्ली सरी भई॥

* * *

गुट्मट्याए लैजाउ भनी गर्छु निवेदन।
सुन्दैन दैव कसरी थाम्ने हो शेष जीवन॥

राममणि आ.दी. लिखित पुराना संझना (लेखन राणाकाल प्रकाशन २०२९)र त्यसको दोस्रो भाग २०४६ (केशवमणि आ.दी. बाट सम्पादित) महत्त्वपूर्ण पुस्तक हुन्। राणाकालमा आफ्ना अनुभूति दैनिकीका रूपमा लेखिएका र तिनैलाई आत्मकथात्मक पाराले पछि लेखिएका ती दुई पुस्तकले राममणिको आत्मकथा मात्र होइन त्यस वेलाका ऐतिहासिक तथ्यलाई पनि राम्ररी उद्घाटन गरेका छन्।

चासो राख्दा नेपालीमा पढ्न पाइने हिन्दी, अङ्ग्रेजी, बङ्गाली आदि भाषाबाट अनुवाद गरिएका केही अनूदित आत्मकथाका पुस्तक यसप्रकार छन्-

पुस्तकको नाम	अनुवादक	मिति
१. ढुङ्गाको देवता	खिदमत सुब्बा	२०१६
२. संक्षिप्त आत्मकथा (गान्धीको)	प्रभाकर गुरुङ इन्द्र सुन्दास	२०१६
३. पारेघर्तीको पुरुषार्थ	सूर्यविक्रम ज्ञवाली	२०१८
४. जवाहरलाल नेहरुको आत्मकथा	अज्ञात	२०१९
५. आत्मकथा वा मेरो सत्यको प्रयोग	अज्ञात	२०१९
६. मैले ईश्वरलाई कसरी पाएँ	रणवीर सेवा जोखिम	२०१९
७. जीवन स्मृति (रवीन्द्रनाथको)	माधवलाल कर्माचार्य	२०२२
८. कन्फेसन्स (रूसोको)	गोपालदास श्रेष्ठ	२०२९
९. मेरो विद्यालय (रवीन्द्रनाथको)	अज्ञात	२०१८

बालकृष्ण समरचित मेरो कविताको आराधन उपासन १-२०२३ र उपासना २-२०२९ नेपाली आत्मकथा फाँटका निकै महत्त्व राख्ने पुस्तक हुन्। यी दुई पुस्तकमा आत्मकथाकार समको जन्म १९५९ वि.सं. देखि वि.सं. १९९० सम्मको ऐतिहासिक घटनाका आधारमा आफ्नो लेखकीय कथालाई रोचक र कथात्मक पाराले अभिव्यक्ति दिइएको छ। जस्तै एक अंश नमूनाका लागि यसरी राख्न सकिन्छ :-

दाजु पुष्कर शमशेरले आफूलाई लेखेको चिठीमा "तिमी नेपाललाई विशेष प्रेम गर्दथ्यौ। त्यही नेपालको यस्तो अनुहार देखेर तिम्रो चित्त कति दुख्नेछ...दाइको पत्रले मलाई मनन गर्न लगायो- के नेपालको माया म अरूले भन्दा विशेष गर्दो रहेछु ? मैले मेरी माता कवितासित सोधेँ- हो ? उनीले उत्तर दिइनन् उनी मौन रहिन्" (उपासना २ पृ. २१२)) समको परिष्कृत कलमबाट जन्मेका यी दुई आत्मकथात्मक कृति नेपाली आत्मकथाका सुन्दर नमूना हुन्।

पारसमणि प्रधानरचित आफ्नोबारे २०२९ ले पनि उनका अनेक घटनालाई आत्मकथात्मक रूपले प्रस्तुत गरेका छन्।

नेपाली आत्मकथाप्रकाशनका क्षेत्रमा सङ्ग्रहप्रकाशनको महत्त्वपूर्ण भूमिका छ । २०३० देखि अहिलेसम्म पनि लुकेछिपेका प्रतिभाहरूलाई आत्मकथा लेख्न लगाएर छपाउने काम गर्ने सङ्ग्रहप्रकाशन ललितपुरको योगदान यस क्षेत्रमा प्रशंसनीय छ । यस सङ्ग्रहबाट प्रकाशित आत्मकथाका पुस्तकको नाम र आत्मकथाकारकै नामबाट राखिएको छ । हालसम्म प्रकाशित आत्मकथाका पुस्तक यस प्रकार छन् ।

१. हवल्दार देवीप्रसाद	२०३० वि.सं.
२. हरिहर शास्त्री	२०३० वि.सं.
३. शङ्कर कोइराला	२०३० वि.सं.
४. शङ्कर लामिछाने	२०३२ वि.सं.
५. साम्बभक्त शर्मा सुवेदी	२०३२ वि.सं.
६. धरणीधर कोइराला	२०३३ वि.सं.
७. नरपति शर्मा पोखरेल	२०३५ वि.सं.
८. अलिमियाँ	२०३८ वि.सं.
९. छविलाल पोखरेल	२०३८ वि.सं.
१०. भरतराज पन्त	२०३८ वि.सं.
११. दमनराज तुलाधर	२०३९ वि.सं.
१२. मुक्तिनाथ तिमिल्सिना	२०४० वि.सं.

उपर्युक्त आत्मकथाका पुस्तकहरूमा लेखकको आत्मकथा त छँदैछ त्यसका अतिरिक्त तत्कालीन ऐतिहासिक घटना, समाज र संस्कृति पनि आत्मकथाकारका आआफ्ना कथामा राम्ररी व्यक्त भएका छन् । यस सङ्ग्रहप्रकाशनका हर्ताकर्ता वासुदेव लुइँटेल हुन् ।

खड्गमान सिंहरचित **जेलमा बीस वर्ष** २०३१ जेलमा बीस वर्षका घटनालाई राम्ररी व्यक्त गर्ने पुस्तक हो । यसले जेल-जीवनका त्यस वेलाका निकै रोचक घटनालाई प्रस्तुत गरेको छ ।

केदारमणि आचार्य दीक्षितरचित **आफ्नै कुरा** २०३४ ले आफ्ना अतीतका कुरालाई आत्मकथात्मक पाराले व्यक्त गरेका छन् । घरव्यवहार, भाषाप्रेम, जनरल मदन शमशेरसँगका अनेक घटना र प्रसङ्ग यसमा उतारिएको छ ।

दिलबहादुर नेवाररचित **मेरा बितेका दिनहरू** २०३४ ले पनि बितेका दिनहरूलाई प्रस्तुत गरेका छन् । त्यस्तै चन्द्रकान्ता मल्ल-रचित **मेरो आत्मकथा** २०३६ ले राणाशासनमा आत्मकथाकारले भोगेका तीतामीठा प्रसङ्गलाई औंल्याएका छन् ।

विश्वेश्वरप्रसाद कोइरालारचित **आफ्नो कथा** २०४० नेपाली आत्मकथाक्षेत्रको अर्को सुन्दर नमूना हो । आफ्ना पुर्खाबारेका किंवदन्तीबाट शुरू गरिएको यस आत्मकथामा राणाशासनका घटना आत्मकथाकारका चिन्तनका आधारमा प्रस्तुत छन् । कोइरालाका जीवनका घटना रोचक साहित्यिक पाराले प्रस्तुत गरिएको छ । नेपालका एक राजनीतिज्ञ र साहित्यकारका रूपमा चिनिने कोइरालाको आत्मकथा निकै रोचक प्रतीत हुन्छ । उनको **आफ्नो कथा** एक अंश अथवा यसरी-

"मेरो आकर्षण उत्तेजना नैतिक थिएन । साहिंली दिदीको बाह्य रूपले नै मलाई आकर्षित गरेको थियो । जस्तो कि सर्वप्रथम दृष्टिको आकर्षणमा हुन्छ । ...हातगोडा भने सौन्दर्य न्यायको कुनै दृष्टिले पनि यति वान्छनीय कि मलाई तिनलाई छुन मन लागिरहन्थ्यो । मेरो आकर्षण शायद उनका हृदयमा पनि प्रत्युत्तर आकर्षण जगायो । किनभने अविलम्ब म अरू केटाकेटीहरूभन्दा उनको सबैभन्दा प्रिय हुन गएँ ।"

आफ्ना अतीतका घटनालाई कत्ति पनि नढाँटी कोइरालाले व्यक्त गरेको देखिन्छ । आत्मकथाकारको खूबी पनि स्पष्ट र निष्पक्ष अभिव्यक्ति दिनुमा नै जाँचिन्छ ।

नेपाली आत्मकथाका सानातिना पुस्तिका लेख वा रचना अरू पनि निकै छन् । यी सबैको

लेखाजोखा यहाँ सम्भव छैन । दुई सय वर्षभन्दा बढी समय नेपाली आत्मकथाले पार गरिसकेको देखिन्छ । आत्मकथाका निकै स्तरीय र पठनीय पुस्तक पनि नेपालीमा लेखिएका छन् । आत्मकथाका पुस्तकप्रतिको रुचि पनि साहित्यिक अरू विधाका दाँजोमा कम छैन । कसैको आत्मकथा पढेर, सुनेर आफू पनि त्यस्तै बन्ने, परेका समस्यालाई त्यसरी समाधान गर्ने आफ्ना विचार र भावना पनि त्यसरी नै व्यक्त गर्ने प्रेरणा र शिक्षा पनि आत्मकथाका पाठकले लिन थालिसकेका छन् । नेपाली आत्मकथाले दिएको आजसम्मको उपलब्धि जति प्रभावकारी छ त्यतिकै यसको सुन्दर भविष्य पनि छ ।

-घ.भ.

आत्मचेतना-आफ्नो आत्मा, यहाँ मनसित सम्बन्धित ज्ञान अथवा चैतन्यलाई आत्मचेतना भनिन्छ । यो आत्मज्ञानको अर्को पर्याय हो र यसमा बाह्य पदार्थको माध्यमबाट भएको ज्ञान सम्मिलित गर्न सकिन्न । आत्मचेतना, वैयक्तिक अनुभूतिको त्यो फल हो जो अनेक प्रयोग र प्रयास, सफलता-असफलताबाट उपार्जित हुन्छ । फ्रायड (ई. १८५६-१९३९) ले चेतन, अर्धचेतन र अवचेतन गरी चेतनाको जो मनोवैज्ञानिक विभाजन प्रस्तुत गरे, त्योभन्दा पृथक् आत्मचेतनाको स्वतन्त्र विस्तार छ । मस्तिष्कबाट खारिएर जब अमूर्त विचार आत्मामा प्रविष्ट हुन्छ र त्यहाँ त्यसको परिशोधन भई जो एक निश्चित आकार प्रदान गरिन्छ, त्यो आत्मचेतनाको अङ्ग बन्छ । सोचाई (Thinking) को अपरिपक्व रूपको परिष्कार गरेर आत्मचेतनाको उदय हुन्छ; यो नै अन्तश्चेतना हो । यो अवचेतना होइन, आन्तरिक चेतना (Inner conciousness) हो । शिक्षा र संस्कारले यसलाई धेरै विकसित नपारे पनि आत्मचेतना एक नैसर्गिक गुण हो, जो मनुष्य र पशुपन्छीमा पनि कुनै न कुनै मात्रामा अन्तर्निहित रहन्छ ।

पदार्थवादीहरूले आत्मचेतनाको जन्मजात सिद्धान्तलाई मान्दैनन्, अपितु बाह्य विश्वको सङ्घर्षात्मक जीवनबाट यसलाई उपार्जित भएको ठान्छन् । तर, व्यावहारिक दृष्टिबाट हेर्दा पनि आत्मचेतनाको कुनै न कुनै अंश प्रत्येक व्यक्तिमा निहित रहन्छ । यसलाई 'सेल्फ कन्ससनेस' को पर्यायवाची मान्न सकिन्छ जो प्रकारान्तरले अन्तश्चेतना शब्दको अर्थविस्तारलाई अँगाल्दछ । योगी अरविन्दको भाषामा यो मनको स्व (Psychic Being) हो जो अमूर्त भएर प्राणीमात्रभित्र निहित रहन्छ ।

आत्मपरकताको जस्तै आत्मचेतनाको जन्म पनि दर्शनशास्त्रीय अवधारणाबाट भएको हो । प्रकारान्तरले, जब चेतनाको मनोवैज्ञानिक अवस्थाबारे अनुभववादी दार्शनिक जोन लाक (ई. १६३२-१७०४) भन्छन्- त्यो बोध (Perception) जो मानवको आफ्नै मस्तिष्क भएर निर्गमित हुन्छ, त्यसले आत्मचेतनाको स्वरूपलाई नै निर्दिष्ट गरेको हुन्छ । आत्मचेतनाबाट नै मनुष्य पदार्थजगत्भन्दा भिन्न एक स्वतन्त्र सत्ता भएर अवस्थित छ । विश्वमा उसको स्थान, क्रिया, विचार, उसका इच्छा, अनिच्छा सबैको निर्धारण गर्नमा आत्मचेतना नै सहायक हुन्छ । व्यक्तित्वको विकास गर्नमा वा कला, साहित्य, सङ्गीतको निर्माणप्रक्रियामा आत्मचेतनाको प्रधान भूमिका छ । यो, त्यो क्रियाशील सिद्धान्त हो जसको सहज पहिचान, समाजमा व्यक्तिले गरेका सृजनात्मक कार्यहरूबाट गर्न सकिन्छ ।

जर्मन दार्शनिक फिख्ते, हेगल र नव हेगलवादीहरूले आत्मचेतनाबारे व्याख्याहरू प्रस्तुत गरेको पाइन्छ । फ्रेडरिक हेगल (ई. १७७०-१८३१) ले आत्मनिष्ठ रूपमा चेतनाको दुई रूप रहेको बताउँछन्- एक, ज्ञान दोश्रो सङ्कल्पको । आत्मगत चैतन्य बाह्य संस्कारको रूपमा विषयगत बन्दछ जहाँ राज्य, नैतिकता,

कानून आदि सबै आत्मगत चैतन्य अर्थात् आत्मचेतनाका नै बाह्य रूप हुन् । फिख्तेले, आत्मालाई चेतन मान्दै यसलाई शुद्ध, स्वतन्त्र र ज्ञातारूप मानेर विश्वलाई यसै चेतनाको अभिव्यक्ति मानेका थिए । पूर्वी दर्शनतर्फ- तैत्तरीयोपनिषद्मा भनिएअनुसार, विश्वविकासको पाँचौ आधार आत्मचेतना हो जहाँ तर्कको वास हुन्छ र जसले पशुबाट मानिसलाई पृथक् पार्दछ ।

काव्यकलासृजनको क्षेत्रमा, बाह्य समाजबाट प्राप्त सत्यको भन्दा यसै आत्मचेतनाको प्राथमिक भूमिका रहेको मानिन्छ । बिथोविनले, आफ्नो दारुण बधिरावस्थाको कालमा जुन अद्वितीय नवौं सिम्फनीको रचना गरेका थिए, त्यो उनको आत्मचेतनाकै पुकारस्वरूप सृजित भएको थियो । आङ्ग्ल कवि जोन मिल्टनका कतिपय कृति अन्धो भइसकेपछि यसै आत्मचेतनाबाट अभिप्रेरित भई जन्मेका थिए भने हिन्दीका अन्धा कवि विल्वमङ्गल (सूरदास) ले यसै आत्मज्ञान र आत्मदृष्टिको वदौलत, वात्सल्य र मधुरो प्रेमको अमर पदहरू रच्न सकेका थिए ।

मानवशरीररचनामा अमूर्त भएर बस्ने आत्मचेतना एक प्रेरक शक्ति हो, जसबाट जीवन र समाजलाई उदात्त बनाउन सकिन्छ । तर्कबाट संयुक्त रहेकोले औचित्य, अनौचित्यको निरोपण यसैले गर्छ । अस्तित्ववादी दर्शनमा, आत्मचेतनाले नैतिकता र आदर्शलाई तिलाञ्जलि दिएर स्वत्वमाथि अस्तित्वको महत्ता सिद्ध गर्दछ । चार्वाकको पूर्ण भौतिकवादी दर्शनदेखि मैकियाभेलीको छलछद्मको राजनीतिदर्शनसम्म, आत्मचेतनाका पृथक्-पृथक् रूप ज्ञापित नभएका होइनन्- तर, यो जहाँ भए पनि त्यो सद्गुण हो जसले घामले गरे जस्तो जीवनलाई सर्वदा उत्थित नै पार्दछ ।

-वा.दे.प.

आत्मपरकता- आत्मपरकताको अर्थ हुन्छ आत्मा र हृदयसित सम्बन्धित त्यो अदृष्ट अवस्था जसमा बाह्यको भन्दा अन्तर्जगत्का भाव, अनुभूति किंवा दृष्टिको प्रतिकृति रहन्छ । यो शब्द वस्तुपरकताको विलोम हो अथवा यो पनि भन्न सकिन्छ कि जसमा वस्तुपरकता छैन, त्यो नै आत्मपरकता हो । वस्तुपरकतामा बाह्य जगत्का स्थूल, भौतिक पदार्थहरूबाट उत्पन्न आवेगसंवेगहरू, अनुभव र विचारहरूबाट प्राप्त ज्ञानरूप अभिव्यञ्जित भएको हुन्छ । पदार्थ त ज्ञानसित सम्बन्धित भएको हुँदा यसलाई पदार्थपरक (Objective) भन्न सकिन्छ भने जो विषयपरक (Subjective) छ त्यसलाई आत्मपरक भनिन्छ । दृष्ट र अदृष्ट जगत्का क्रमश: पार्थिव र अमूर्त वस्तु, सत्ता अथवा अवयवहरूको अक्षर र शब्दमा जब चित्रण गरिन्छ, त्यसवेला त्यहाँ वस्तुपरक या अवस्तुपरक यद्वा आत्मपरक रूपको प्रतिष्ठापन भएको मानिन्छ ।

दार्शनिक धरातल :-आत्मपरकता, आरम्भमा एक दार्शनिक चिन्ताको रूपमा थियो जसलाई लिएर विभिन्न मत र अवधारणाहरू प्रस्तुत भएका छन् । फ्रान्सेली दार्शनिक रेने देकार्त (ई. १५५६-१६५७) ले त्यस मानसिक सत्त्वको रूपमा यसलाई हेरे जो दिक् (Space), आकृति र आकारमा अवस्थित छैन । जर्मन दार्शनिक लाइब्निज (ई. १६४६-१७१६) ले यस्ता अनेक सूक्ष्म तर स्पष्ट रूपहरूको व्याख्या गरे जसको ज्ञान वस्तुगततालाई पनि हुन्न । रङ्गको वस्तुगत विचारभन्दा आत्मनिष्ठ अनुभवहरूको अनेक प्रकार, हुन सक्तछ । प्रेम, व्यथा, घृणा, आक्रोश, अहङ्कार जस्ता बोध (Sensation) बाहेक स्मृति अथवा अन्य बिम्बहरू यसअर्न्तगत पर्न आउँछन् । देकार्तले "म सोच्तछु तसर्थ म छु" (Cogito ergo sum) भनेर, सोच्ने क्रिया, जो आत्मा र मस्तिष्कको वस्तु हो-

त्यसलाई नै समग्र वैश्विक अस्तित्वको कारण ठाने । तर, आत्मनिष्ठ वा आत्मपरक आदर्शवादका प्रवक्ता आयरिस जार्ज वर्कले (ई. १६८५-१७५३) ले, आत्मा र मस्तिष्कबाहेक अन्य कुनै वस्तुको सत्ता स्वीकार गरेनन् । 'हुनुको अर्थ अनुभूत हुनु हो' (Esse est percipi) भन्ने उनको कथनबाट चेतना र चिन्तनको क्षेत्रमा आत्मपरक अनुभूतिहरूको महत्ता बढेर गएको छ ।

आत्मपरकताको सम्बन्ध त्यस चेतनासित छ जसले अनुभूतिलाई एक सत्य बनाएर प्रस्तुत गर्दछ । कुनै पनि अनुभूति अथवा ज्ञान परम सत्य होइन । त्यो सन्दिग्ध छ र यो सन्देह जो चेतन छ, देकार्तको सत्य भइहाल्दछ । विश्वका प्रत्येक प्राणी र घटना तथा ज्ञानलाई प्रकृतिभित्र निहित रहेको मान्ने प्रकृतिवादी दार्शनिकहरूबाट वस्तुवाद अथवा वस्तुपरक चिन्तन र मननको धारणा सृजित भएको हो । तापनि, आत्मपरकता त्योभन्दा विशाल परिधि हो जोभित्र द्रव्यवादी, प्रकृतिवादी अथवा जडवादी चिन्तनसमेतका बीजविन्दु विद्यमान रहेका छन् । वर्कले- सम्पूर्ण सत्ता, चेतन आत्मा तथा त्यसको बोधबाट सृजित छ भन्छन् भने फिख्ते, बाह्य जगत्को रचनामा मानसिक क्रियाको प्रमुख भूमिका रहेको कुरा नै स्वीकार्दै छन् । विषयगत आत्मवाद (Subjective Idealism) मा, चेतनाजगत्, प्रकृति र पदार्थको अस्तित्व परिचालित छ । त्यसैबाट जड र चेतन, पदार्थ, स्थावर तथा जङ्गम वस्तुहरूको परिचालन हुन्छ ।

जुन ज्ञानवेगर जीवनको सम्यक् परिचालन सम्भव छैन त्यसको प्राप्ति अन्तर्बोध (Intuition) तथा निगमन (Induction) प्रणालीबाट हुन्छ । यसको अतिरिक्त अन्य स्रोतबाट प्राप्त ज्ञानलाई देकार्तले भ्रमात्मक मान्दछन् । ज्ञाता र ज्ञानको सहसम्बन्धबाट आत्मपरक चिन्तनको जन्म हुन्छ अतः यसलाई, वस्तुपरक तथ्यको अपेक्षा बढी महत्त्व प्राप्त छ । इन्द्रियजन्य र बौद्धिक ज्ञानभन्दा प्रज्ञाजनित ज्ञानलाई स्पिनोजाले पनि महत्त्व दिएका छन्, जसबाट आत्मपरक चिन्तन र विचारको महत्ता प्रदर्शित हुन्छ ।

हाम्रो पूर्वी दर्शनमा, आत्मा र आत्मज्ञानको प्रतीक आत्मपरक बोधको महत्ता प्राचीनकालदेखि स्थापित छ । भगवद्गीता (५।१६) मा आत्मज्ञानको चर्चा छ जसले अन्तःकरणको अज्ञानलाई नष्ट पार्दछ । अध्याय १८, श्लोक १८ मा—ज्ञाता, ज्ञान र ज्ञेय- यी तीनैलाई कर्मको प्रेरक भन्दै कर्ता, करण र क्रियाको संयोगबाट कर्मको निर्माण हुने आशय व्यक्त भएको पाइन्छ -

ज्ञानं ज्ञेयं परिज्ञाता त्रिविधा कर्मचोदना ।
करणं कर्म कर्तेति त्रिविधः कर्मसङ्ग्रहः ॥

यसरी, जो आत्मज्ञान आन्तरिक अनुभूतिको फल हो, त्यो नै आत्मपरक भएर हाम्रो वाणी, रचना र कर्ममा व्यवहृत हुन्छ ।

कला र साहित्यसम्बन्ध :- जब स्पेनेली गृहयुद्धको विभीषिकाबाट प्रभावित भएर, नर-हत्या, धन र जीवनको क्रूर विनाशको स्थितिलाई लिएर द्रवीभूत मानवआत्माको प्रतिक्रियालाई चित्रित गर्न पाब्लो पिकासोले ई. १९३७ मा आफ्नो कलाकृति 'गुअर्निका' (Guernica) को निर्माण गरे, त्यसमा आत्मपरक भावाभिव्यञ्जनको मात्रा अत्यधिक थियो । यस्तै, अन्तर्राष्ट्रिय स्तरमा शान्तिप्रतीकको रूपमा स्वीकृत उनको १९३७ मा रचित 'ढुकुर' (Dove) चित्रले पनि यस्तै आत्मपरकताको उदाहरण प्रस्तुत गरेको थियो । जब तहमा उत्रेर क्यानभासमा चित्रित कृतिको विषयगत अध्ययन गर्न फ्रान्सेली सर्जक क्लाद मोनेले आव्हान गरे र ई. १८८४ मा उनको चित्र 'बोर्दिघेरा' (Bordighera) आयो तब प्रभाववादीहरूको कलालक्ष्य यो थियो कि दृश्यले व्यञ्जित गर्न चाहेको प्रभावलाई त्यसै

अनुपातमा चित्रित गर्न सक्नुपर्छ। आत्मपरक चित्रणको त्यो पनि एक प्रयोग थियो।

साहित्यमा आत्मपरकता, भावाभिव्यक्तिको त्यो रूप हो जसमा रचनाकारका आत्मव्यथा, अनुभव र निजत्वबोधहरू समष्टिगत रूप लिन खोज्दछन्। आत्मपरक अभिव्यञ्जनाका अनेक उदाहरण कालिदासको **मेघदूतमा** पाइन्छ साथै अन्य कृतिमा पनि यदाकदा परिलक्षित भइरहन्छ। तर, पूर्वी काव्यधारा चिरकालसम्म परम्परावादी रस, अलङ्कार, उक्तिवैचित्र्य जस्ता संरचात्मक सीमामा बग्ने गरेकोले कृतिमा आत्मपरकताका स्थलहरू न्यून हुँदै गए। पश्चिमी साहित्यमा प्रकृतिवादी रचनाकारहरूले 'जीवन जस्तो छ' को सिद्धान्तलाई मूर्त गर्न थाल्दा, बाह्य अवयवद्वारा निर्मित आभ्यन्तरको यथार्थ स्थितिलाई जब प्रदर्शित गर्न थाले तब आत्मपरकता उघ्रेर आयो। एमिल जोलाको उपन्यास **नानामा**, पात्रा नानाका अनेक आचारव्यवहारहरूमा उसको आत्मपरक मान्यता र विचारको बिम्ब छ। त्योभन्दा पहिले बृटिश कवयित्री क्रिस्टीना रोजेटी (ई. १८३०-९४) को **सपना (दि ड्रीम)** मा सङ्कलित कविताहरूको कतै असफल प्रेम त कतै आध्यात्मवादी गायनमा रचनाकारको आत्मपरक बोध ज्यादै तीव्र भएर आएको छ। फ्रान्सेली कवि रिम्बा, मलार्मे आदि कविद्वारा सञ्चालित प्रतीकवादी आन्दोलनका अनेक कविताहरूमा, कविको आत्मपरक अनुभूतिहरू, प्रतीकात्मक शब्दहरूको माध्यमबाट अभिव्यञ्जित भएका सुन्दर उदाहरणहरू पाइन्छन्। आयरिस लेखक जेम्स ज्वायसको **फाइनगन्स वैक** (ई. १९३९) मा यस बिम्ब-योजना र आत्मपरक शैलीको प्रयोग व्यापक रूपमा गरिएको पाइन्छ।

प्रतीकप्रति रचनाकारको निजी मोह हुन्छ- कतिपय बिम्ब र प्रतीक पनि वैयक्तिक हुन सक्छन्। अथवा, तिनीप्रति सर्जकको आफ्नो स्वतन्त्र पहिचान र दृष्टि रहेको हुन सक्तछ। जतिजति त्यस्ता बिम्बहरूको प्रयोग हुन्छ, रचनाकारको निजी बोध र ज्ञान उसको साथसाथै व्यक्त हुँदै जान्छ। यसरी, आत्मपरकता एक शैलीको रूप हो, जसले आफूले उठान गरेको रचनारूपको लागि सामल जुटाउन पदार्थगत परिवेशमा नगई, आन्तरिक अनुभूतिको क्षेत्रभित्र नै यथाशक्ति प्रयत्न गर्दछ। कविताको क्षेत्रमा होस्, लेखनिबन्ध, नाटक अथवा उपन्यासको विधामा होस्, आत्मपरक अभिव्यञ्जनाको प्रयोग कतै कुनै मात्रामा भइरहेको पाइन्छ। वि.सं. २०२० पश्चात् नेपाली साहित्यमा आत्मपरक लेखनको प्रणालीमा अनेक रचनाहरू निर्मित भएका छन्।

दार्शनिक बर्कलेको अनुभववादमा, मन एक कोरा कागज जस्तै हुन्छ। ज्ञान सहजात होइन जस्तो कि देकार्त र लाइब्निजको विचार थियो। मनको रिक्त कागजमा अनुभवले ज्ञानको रूप रचना गर्दछ। यहाँनिर, अनुभववादी दर्शन अन्तरमनको अनुभूति भएर आत्मपरकतावादमा परिणत हुन्छ। यही आत्मपरकता स्वगत ज्ञानद्वारा निर्मित एक मानवीय गुण बन्छ जसको प्रयोग एक सर्जकले विविध मानवीय समस्या र ग्रन्थिको समाधानका लागि उपयोग गर्दछ। यस पद्धतिका प्रशंसक र आलोचक, दुवैको सङ्ख्या बढी पनि हुन सक्तछ। आत्मपरकता, जब घोर व्यक्तिवादमा ढालिन्छ र रचनाकारको व्यक्तिवादी दम्भले समष्टिको हितलाई आफ्नो रचनाकर्मिताको वृत्तबाट बहिष्कृत गरिदिइएको हुन्छ, तब साहित्य र समाज–दुवैको लागि यो घातक सिद्ध हुन सक्तछ।

-वा.दे.प.

आदर्शवाद- 'आदर्श' र 'वाद' यी दुई शब्दका योगबाट बनेको संस्कृत तत्सम शब्द

आदर्शवादको शाब्दिक व्युत्पत्ति 'आदर्शो यथा स्यात् तथा वदनम्' अनुसार यसको अर्थ हुन्छ- 'आदर्श जे-जस्तो छ त्यसैलाई बताउनु वा बुझाउनु । वास्तवमा जसको रूप, गुण, चरित्र वा विचार अनुकरणीय हुन्छ अथवा जसलाई सर्वथा पूर्ण वा उत्तम भनेर मानिएको हुन्छ, त्यस्तो व्यक्ति वा वस्तुलाई 'आदर्श' भनिन्छ भने त्यही आदर्शलाई सर्वोपरि मानेर त्यसैको प्राप्तिका निम्ति मरिमेट्नु नै जीवनको मूलभूत उद्देश्य स्वीकार्ने 'वाद' वा सिद्धान्त आदर्शवाद हो ।

आदर्शवाद यो शब्द नेपालीमा अङ्ग्रेजीको आइडियलिज्म शब्दको पर्यायका रूपमा प्रयोग भएको भेटिन्छ । अङ्ग्रेजीमा आइडियाबाट आइडियल र आइडियलबाट आइडियलिज्म शब्द बनेको देखिन्छ । कुनै विचार, मानसबिम्ब, परिकल्पना, अवधारणा, योजना, सल्लाह आदिलाई अङ्ग्रेजीमा आइडिया भनिएको भेटिन्छ भने यो चाहिँ पूर्ण वा उत्तमताको नमूना हो भन्ने आइडियालाई सन्तुष्ट तुल्याउने कुरा अथवा भनूँ पूर्णता वा उत्तमताको खास नमूना बनेको स्वयं कुनै व्यक्ति वा वस्तुलाई 'आइडियल' मानिएको पाइन्छ । वस्तुतः यही 'आइडियल' माथिको आस्था र विश्वास, यसको प्राप्तिप्रयत्न, यसद्वारा निर्देशित हुने र यसको अनुसरण गर्ने अनि स्वयं आइडियल बन्ने चाहना नै आइडियललिज्म वा आदर्शवाद हो ।

आदर्शलाई यथार्थका विपरीत कल्पना वा विचारमा मात्र आश्रित तत्त्वका रूपमा पनि लिइन्छ । यस दृष्टिबाट हेर्दा जे-जस्तो छ त्यो यथार्थ हो भने जे-जस्तो हुन सक्छ वा जे-जस्तो हुनुपर्छ त्यो चाहिँ आदर्श हो र त्यही आदर्शलाई अधिगत गर्न चाहने सिद्धान्त नै आदर्शवाद हो ।

आदर्शवाद शब्दको प्रयोग 'नैतिक आदर्शवाद' र 'दार्शनिक दृष्टिकोणविशेष' का लागि पनि गरिन्छ । यसो भए तापनि 'आदर्शवाद' तथा 'आदर्शवादी' शब्दको सामान्य प्रयोग चाहिँ क्रमशः 'नैतिक आदर्शवाद' तथा 'त्यसका अनुयायी' का अर्थमा नै भएको भेटिन्छ । त्यसैले सामान्यतया आदर्शवादी भन्नाले उच्च नैतिक, आध्यात्मिक एवं सौन्दर्यपरक प्रतिमान र आदर्शहरूलाई अँगालेर आफ्नो तथा समाजको जीवनलाई आफूअनुसार ढाल्ने प्रयत्न गर्ने व्यक्ति भन्ने बुझिन्छ । त्यस्तो व्यक्ति पनि वास्तवमा आदर्शवादी मानिन्छ जसले समाज, सम्प्रदाय वा वर्गविशेषको वर्तमान अवस्थाबाट असन्तुष्ट बनेर उसका लागि कुनै नयाँ आदर्शको खोज र कल्पना गर्दछ अनि पृथ्वीमा स्वर्ग, सत्ययुग, रामराज्य, शोषणरहित समाज आदिको स्थापना गर्न चाहन्छ ।

नैतिक आदर्शवाद वास्तवमा मानवसभ्यता तथा संस्कृतिको आत्मा नै हो । व्यक्ति र समाजलाई कुनै बृहत्तर आदर्शतर्फ डोऱ्याउने प्रवृत्ति पनि मानिसमा नैसर्गिक जस्तै हुन्छ । वाल्मीकिको रामायण, व्यासको महाभारत, प्लेटोको रिपब्लिक अनि यहूदी र क्रिश्चियनहरूको पवित्रतम पुस्तक बाइबल जस्ता महान् कृतिहरूले एक उदात्त नैतिक आदर्शवादको स्थापना गरेको पाइन्छ भने आधुनिक युगमा टाल्सटाय, रवीन्द्रनाथ ठाकुर, रोमारोलाँ तथा गान्धीले मानवीय आत्मामा एक व्यापक नैतिक आदर्शवादको संस्कार दृढ बनाउनमा ठूलो योगदान गरेको अनुभव हुन्छ ।

दार्शनिक आदर्शवाद चाहिँ संसारका प्रमुख दार्शनिक विचारधाराहरूमध्येको एक हो । यसले आफ्नै किसिमको धारणा अँगालेर जीवनजगत्लाई हेर्ने र मूल्याङ्कन गर्ने गर्दछ । यसअनुसार जगत्को वास्तविक तात्त्विक स्वरूप भौतिक होइन, चैतनिक हो भौतिकवादीहरू भौतिक द्रव्य (म्याटर) लाई सत्य मान्दछन् र चेतना वा मनलाई त्यसैको उपजात (बाई-

प्रोडक्ट) ठहऱ्याउँछन् भने यसको ठीक विपरीत आदर्शवादी दार्शनिकहरू चाहिँ चेतना वा मनलाई परमसत्य मान्दै भौतिक द्रव्यहरूलाई त्यसैबाट उद्भूत बताउँछन् । उनीहरूका अनुसार प्रकृतिजगत् चैतन्यउपर अवलम्बित छ । इन्द्रियद्वारा प्रत्यक्ष ज्ञान गरिने जुन वस्तुजगत् हो त्यो वस्तुत : त्यसको सत्यस्वरूप होइन । त्यसको सत्यस्वरूप त यस गोचर प्रपञ्चमय जगत्‌को पर्दापछाडि लुकेको छ । तर यो दृश्यमान जगत् पनि अर्थपूर्ण तथा सोद्देश्य छ । यो दृश्यमान जगत् चिन्मय हुनाको कारणले नै यसो भएको हो । मानव प्राणी पनि त्यसैको अङ्ग हो, अत: ऊ पनि अर्थहीन छैन । चैतन्य धन ईश्वर पनि यो जगत्‌बाट अलग अन्यत्र कहीं पनि रहँदैनन् । उनी स्वयं जगत्‌भित्रै अन्तर्भूत जीवनीतत्त्व हुन् । उनी परात्पर पनि छन् र अन्तर्भूत पनि छन् । मानिसका महत्त्वाकाङ्क्षाहरूबाट पनि ईश्वरमाथि प्रकाश पर्छ । वेद, उपनिषद्, ब्रह्मसूत्र, भगवद्‌गीता यी सबै यसै आदर्शवादी दर्शनद्वारा ओतप्रोत छन् । यति मात्र होइन, वास्तवमा पूर्वीय कला, साहित्य, धर्म, दर्शन, सभ्यता, संस्कृति सबैको मूल स्रोत नै आदर्शवादी दर्शन वा दार्शनिक आदर्शवाद हो ।

वास्तवमा आदर्शवाद भौतिकवाद र यथार्थवादभन्दा नितान्त भिन्न दृष्टिकोण हो र अझ कहिले कहीं त आदर्शवाद र भौतिकवाद तथा आदर्शवाद र यथार्थवाद एक अर्काका बिल्कुलै विरोधी विचारधाराका रूपमा पनि प्रयुक्त देखिन्छ । मानिसले सधैं आदर्शलाई लक्ष्य गरेर त्यसको प्राप्तिका निम्ति काम गरेमा संसार अवश्य नै सुन्दर र सुखद हुनेछ भन्ने मान्यता अँगाल्ने आदर्शवादले सत्यलाई मूलत: मानिसको मन वा विचार (आइडिया) सित सम्बद्ध बताउँछ भने भौतिक तत्त्वलाई शाश्वत मान्दै भौतिक जगत्‌लाई परिवर्तनशील तथा विकासशील रूपमा बुझ्ने अनि भौतिक पदार्थबाटै चेतनाको सृष्टि भएको हो भनी मान्ने वैज्ञानिक दार्शनिक सिद्धान्त भौतिकवादले चाहिँ अदृश्य र पारलौकिक तत्त्व वा ईश्वरलाई नमानेर जीवन र जगत्‌का वस्तुसत्यलाई नै खास सत्य स्वीकार्दछ । यसै गरी आदर्शवादले जीवनको उच्चतम परिष्कार वा परिपूर्णता (पर्फेक्सन) सम्भव छ तथा मानवजातिले सर्वोत्तम स्थिति वा सिद्धि (पर्फेक्सन) प्राप्त गर्न सक्तछ भन्ने कुरामा विश्वास राख्तछ र जे-जस्तो हुन सक्तछ वा हुनुपर्छ त्यसको दिग्दर्शन गर्दछ भने यथार्थवादले चाहिँ पूर्णरूपेण ईमानदार र बिलकुल पूर्वाग्रह रहित भएर जीवनजगत् जे-जस्तो त्यसको यथावत् स्वरूपको वस्तुगत अङ्कनमा आस्था दर्शाउँछ ।

वास्तवमा आदर्शवाद मूलत: एक दार्शनिक विचारधाराका रूपमा नै पल्लवित-पुष्पित भएको हो र यस वादका ऐतिहासिक संस्थापक प्लेटो (ई.पू. ४२७-३४७) हुन् । प्राचीन ग्रीस अर्थात् यूनानका तीन महान् दार्शनिकहरू (सोक्रेटस, स्वयं प्लेटो र अरिस्टोटल) मध्येका एक मानिने विश्वविख्यात प्रत्ययवादी (आइडियलिस्ट) दार्शनिक प्लेटो भन्छन्- 'ओन्लि आइडियाज् आर रियल' अर्थात् 'केवल प्रत्यय यद्वा विचारहरू नै सत्य हुन् ।' प्लेटोका अनुसार सत्यको मूलभूत स्वरूप अथवा भनूँ परम सत्य भनेको वास्तवमा यही प्रत्यय वा विचार नै हो र यो दृश्यमान वस्तुजगत् यही प्रत्यय वा विचारको प्रतिबिम्ब वा अनुकरण मात्र हो । संसारमा प्रत्येक वस्तुको एक नित्यरूप हुन्छ, जुन रूप उक्त प्रत्यय अर्थात् विचार वा धारणामा नै मूलत: अन्तर्निहित रहन्छ र त्यो रूप ईश्वरद्वारा निर्मित हुन्छ । ईश्वरद्वारा निर्मित तथा प्रत्ययान्तर्निहित त्यो

रूप अर्थात् सूक्ष्म भावात्मक रूप जो हो त्यसकै प्रतिबिम्ब वा अनुकरण यो स्थूल दृश्यमान वस्तुजगत् हो । यसो हुनाले यो दृश्यमान वस्तुजगत् स्वयं उक्त मूल सत्य अर्थात् प्रत्ययबाट एकगुना टाढा छ भने यो दृश्यमान वस्तुजगत्को पनि प्रतिबिम्बन वा अनुकरण अँगाल्ने कलासाहित्य त झन् उक्त मूलभूत सत्य वा प्रत्ययबाट दुगुना टाढा हुन्छ । यस्ता कुरा गर्दै प्लेटोले आफ्नो आदर्श गणराज्य (रिपब्लिक) बाट कवि- कलाकारलाई मूलभूत सत्यभन्दा दुगुना टाढाको कुरा गर्ने भनेर निष्काशित गर्ने कुरा उठाएको पाइन्छ । यसप्रकार प्रत्यय (आइडिया) लाई मूल सत्य स्वीकार्दै र ईश्वरलाई त्यस सत्यका अधिष्ठाता अङ्गीकार गर्दै आदर्श गणराज्यको परिकल्पना गर्ने प्लेटो पश्चिमका प्रथम आदर्शवादी विचारक हुन् र उनको स्थापना वा सिद्धान्त स्वयं आदर्शवाद हो भन्ने कुरा स्वतः स्पष्टै छ ।

उक्तप्रकार मूलतः एक दार्शनिक विचारधाराका रूपमा पल्लवित-पुष्पित आदर्शवाद पश्चिममा खास गरी अठारौं र उन्नाईसौं शताब्दीका साहित्यमा विशेष रूपमा अभिव्यक्त भएको भेटिन्छ। यहाँको रोमान्टिक आन्दोलनका प्रेरक तत्त्वहरूमा आदर्शवादी दर्शन पनि एक मुख्य थियो । खास गरी वर्डस्वर्थ र सैलीका कवितामा यसका सुन्दर उदाहरण फेला पर्छन् । पछि यो आदर्शवादी विचारधारा बिस्तारै अमेरिकातिर पनि फैलिन थाल्यो । अमेरिकामा इमर्सनले साहित्यका क्षेत्रमा आफ्ना विभिन्न निबन्धहरूद्वारा आदर्शवादको सम्यक् प्रतिपादन गरेको पाइन्छ । आदर्शवादी विचारधारालाई विकसित एवं विस्तारित तुल्याउने काममा लक, वर्कले तथा ह्यूम जस्ता अङ्ग्रेज दार्शनिकहरूको महत्त्वपूर्ण योगदान रह्यो भने यस विचारधारालाई अझ अग्रगति प्रदान गर्दै उत्कर्षतर्फ उन्मुख तुल्याउने काम चाहिँ मुख्य रूपमा कान्ट, फिस्टे, सेलिङ्ग तथा हिगेल जस्ता जर्मन दार्शनिकहरूले गरे । यी जर्मन दार्शनिकहरूमा पनि खास गरी कान्ट र हिगेल चाहिँ प्लेटोपछिका आदर्शवादका महान् व्याख्याता तथा विचारक नै मानिन्छन् ।

आदर्शवादी दार्शनिक कान्ट (सन् १७२४-१८०४) का अनुसार पदार्थको सम्बन्ध मानिसको इन्द्रियप्रत्यक्ष ज्ञान वा अनुभवसँग रहन्छ भने विचार चाहिँ केवल बुद्धिको क्रियाव्यापार हुन्छ । बुद्धिका पनि दुई पक्ष छन्– १) शुद्ध बुद्धि (प्योर रिजन) र २) व्यावहारिक बुद्धि (प्राक्टिकल रिजन । दृश्यजगत्को समुचित ज्ञान शुद्ध बुद्धिले नै प्राप्त गर्दछ भन्दै कान्ट यस दृश्यजगत्को मूल वा तात्त्विक रूप जुन हो (थिङ्ग इन इट्सेल्फ), त्यसलाई पनि स्वीकार्दछन् । उनका दृष्टिमा दृश्यजगत्को कारणभूत मूल रूप अगम्य (अन्नोएबल) छ । कान्टको यो आदर्शवाद आध्यात्मिक आदर्शवाद (ट्रान्सेन्डेन्टल आइडियलिज्म) भनिन्छ ।

कान्टपछिका अर्का महान् आदर्शवादी दार्शनिक हिगेल (सन् १७७०- १८३१) चाहिँ यस जड चेतनात्मक सृष्टिको मूल तत्त्वका रूपमा विश्वात्मा (युनिभर्सल स्पिरिट) लाई लिन्छन् र बुद्धिलाई सर्वज्ञ मान्दछन् । उनका अनुसार विश्वात्माको विकासको प्रक्रिया द्वन्द्वात्मक (डायलेक्टिकल) हुन्छ र यो प्रक्रियावाद (थेसिस), प्रतिवाद (एन्टिथेसिस) र संवाद (सिन्थेसिस) का वक्ररेखाहरूमा गतिशील रहन्छ । यसो भन्ने हिगेल यथार्थमा एक आदर्शवादी विचारक हुन् भन्ने कुरा स्पष्टै छ, परन्तु उनको उपर्युक्त द्वन्द्वात्मक विचारधाराको सहारा लिएर कार्ल मार्क्सले द्वन्द्वात्मक भौतिकवाद (डायलेक्टिकल म्याटेरियलिज्म) को स्थापना गरेको पाइन्छ । जे होस्, हिगेलको सिद्धान्त वा दर्शन आदर्शवाद हो भन्ने कुरामा

कुनै आशङ्का छैन ।

उपर्युल्लिखित जर्मन दार्शनिकहरूपछिका आदर्शवादी विचारकहरूमा चाहिँ एफ.एच. ब्राडले, जे.रायस, चार्ल्स पेर्स तथा ए.एन. ह्वाइटहेडप्रभृति प्रमुख रूपमा देखा परे । सङ्क्षेपमा भन्ने हो भने यी आदर्शवादीहरूले पदार्थभन्दा मन अर्थात् चेतनालाई महत्त्वपूर्ण मान्दै र जीवनजगत्लाई नियाल्ने, सारतत्त्व पहिल्याउने सन्दर्भमा चेतनाकै सर्वोपरिता स्वीकार्दै परमसत्यको निरूपण गर्ने प्रयास गरेको तथा समस्त विश्वब्रह्माण्डमा व्याप्त रहेको चेतनशक्तिको साक्षात्कार गर्न चाहेको पाइन्छ ।

अठारौं शताब्दीको सेरोफेरोमै आदर्शवादका अनेक भेद देखा परे, जसमध्ये बर्कलेको आत्मपरक आदर्शवाद (सब्जेक्टिभ आइडियलिज्म) कान्टको आलोचनात्मक वा आध्यात्मिक आदर्शवाद (क्रिटिकल अरट्रान्सेन्डेन्टल आइडियलिज्म) तथा वस्तुपरक आदर्शवाद (अब्जेक्टिभ आइडियलिज्म) का प्रतिपादक तीनजना कान्ट-उत्तराधिकारीमध्ये सैलिङ्गको सौन्दर्यात्मक आदर्शवाद (एस्थेटिक आइडियलिज्म), फिस्टेको नैतिक आदर्शवाद (मोरल आइडियलिज्म) अनि हिगेलको द्वन्द्वात्मक आदर्शवाद (डायलेक्टिकल आइडियलिज्म) प्रमुख मानिन्छन् ।

उपर्युल्लिखित कुराहरू सबैलाई समेटेर आदर्शवादलाई चिन्न र ठम्याउन मद्दत गर्ने यसका प्रवृत्तिहरू केलाउने हो भने ती अनेक देखा पर्छन् । तिनमा मानवजातिको उच्चतम परिष्कार वा परिपूर्णता सम्भव छ भन्ने कुरामा विश्वास गर्नु, आत्मिक-आन्तरिक मूल्य-मान्यताहरूमाथि विशेष जोड दिनु, स्वार्थरहित पदार्थवाद (अल्ट्रूइज्म) मा आस्था राख्नु वैयक्तिक-भौतिक लाभभन्दा लोककल्याणकारी कार्यमा अघि सर्नु अनि जीवनजगत् जे-जस्तो छ त्यसलाई भन्दा जे-जस्तो हुन सक्छ र जे-जस्तो हुनुपर्छ त्यसतर्फ विशेष ध्यान दिनु जस्ता प्रवृत्तिहरू आदर्शवादका मूलभूत प्रवृत्ति ठहरिन्छन् ।

आदर्शवादी दार्शनिकहरूका सिद्धान्त वा भनूँ आदर्शवाद नै वास्तवमा आदर्शवादी साहित्यको पनि सैद्धान्तिक धरातल हो । यसैले आदर्शवादी साहित्य वा साहित्यप्रचलित आदर्शवादले पनि मानवजीवनका आन्तरिक पक्षमाथि विशेष जोड दिन्छ । मानवजातिका आन्तरिक र बाह्य दुई पक्षमध्ये आन्तरिक पक्षमा मानसिक सुख, शान्ति, प्रसन्नता, परितोष, आनन्द जस्ता कुराहरू आउँछन् भने बाह्य पक्षमा चाहिँ सांसारिक ऐश्वर्य भौतिक उन्नति तथा धनवैभव जस्ता कुराहरूको गणना हुन्छ । यस सन्दर्भमा आदर्शवादी साहित्यकार के कुरामा विश्वास गर्दछ भने मानिस जबसम्म आन्तरिक परितोष वा आनन्द प्राप्त गर्दैन तबसम्म उसलाई वास्तविक सुखको उपलब्धि हुन सक्तैन । वास्तवमा चिरन्तन सत्य वा शाश्वत आनन्द प्राप्त नहुन्जेलसम्म मानिसको चेतना भौंतारिनै रहन्छ । यस परिप्रेक्ष्यमा आदर्शवादी साहित्यकार वा साहित्यले मानवजीवनको आन्तरिक पक्षको व्याख्या र खोजका साथसाथ त्यसका उच्च सम्भावनाहरूमाथि पनि प्रकाश पार्दछ । साथै यसले ती मानवमूल्यहरूलाई पनि आत्मसात् गर्दछ जुन कल्याणकारी एवं सृजनात्मक हुन्छन् । पूर्वीय साहित्यमा सर्वाधिक महत्ता प्रदान गरिएको जुन रसतत्त्व हो त्यो वास्तवमा जीवनको आन्तरिक परितोष वा आनन्द वा आह्लादकै अर्को नाम हो । यही अन्तर्मुखी र आन्तरिक आनन्दपरक दृष्टिले गर्दा नै संस्कृत साहित्यमा सुखान्त नाटकहरू ज्यादा रचिएका हुन् र महाकाव्यका नायक पनि धीरोदात्त प्रकृतिका हुन् आवश्यक मानिएको हो ।

आदर्शवादी जीवनदृष्टिकै वाल्मीकिको **रामायण** र व्यासको **महाभारत** दुवैमा खराब वा दानवत्वउपर असल वा देवत्वको विजय घोषित गरिएको हो । अझ साँच्चि भन्ने हो भने उपर्युल्लिखित **रामायण** र **महाभारत** यी दुईमध्ये खास गरी **रामायण** चाहिँ त पूर्वीय आदर्शवादी साहित्यको सर्वोत्कृष्ट नमूना नै हो ।

पश्चिममा मिल्टनको **प्याराडाइज लस्ट**ले यद्यपि साहित्यिक आदर्शवादभन्दा धार्मिक-नैतिक आदर्शवादको बढी आश्रय लिएको देखिन्छ तापनि त्यसमा मानिसका उच्चतर जीवनमूल्यहरूको स्थापना गरिएको छ । अरिस्टोटलले आफ्नो **काव्यशास्त्र** (पोएटिक्स) मा श्रेष्ठ नाटकका लागि उच्च गुणले युक्त चरित्रको चित्रण आवश्यक मानेका छन् । आफ्नो **अनुकरण-सिद्धान्तमा** पनि उनले होमरको दृष्टान्त प्रस्तुत गर्दै तीन प्रकारका अनुकरणहरूमा साधारणभन्दा उच्च वस्तुको अनुकरणले श्रेष्ठ कलाकृतिलाई जन्म दिन्छ भन्ने कुरा स्पष्ट गरेका छन् ।

आदर्शवादी साहित्यकार भाव र कलाका महत्तर उँचाइहरूमा पुग्ने प्रयत्न गर्दछ । अन्तर्मुखी हुनाले कहिलेकाहीँ उसको चेतना नितान्त आध्यात्मिक तथा रहस्यवादी पनि बन्न पुग्छ । यूरोपका मध्यकालीन रहस्यवादी साहित्यलाई यस कुराको प्रमाणका रूपमा अगाडि सार्न सकिन्छ । यसो त चिरन्तन मानवमूल्यहरूलाई महत्त्व दिने हुनाले लगभग सबै जसो महान् साहित्यकार केही हदसम्म आदर्शवादी नै हुन्छन्, किनभने महान् साहित्यसृजनाका लागि शाश्वत मानवमूल्यहरूको ग्रहणका साथसाथ मानवका उच्चतम सम्भावनाहरूको प्रकाशन आवश्यक हुन्छ । डब्ल्यू वेबले आफ्नो पुस्तक **अ डिसकोर्स अफ इङ्गलिश पोएट्री** मा लेखेका छन्- 'आदर्श काव्यमा आनन्द र उपदेशको एक सुन्दर समन्वय हुन्छ ।'

भाव र शिल्पका आधारमा साहित्यमा आदर्शवादका दुई पक्ष हुन सक्छन् । भावक्षेत्रको आदर्शवादले साहित्यकारलाई जीवनका महत् चिरन्तन सम्भावनाहरूतर्फ डोऱ्याउँछ । यस दृष्टिले वाल्मीकि, सेक्सपियर, दाँते, गेटे, टाल्सटाय जस्ता कविलेखकहरू सबै आदर्शवादी ठहरिन्छन् । भावक्षेत्रमा आदर्शवादका विभिन्न रूप देखा पर्छन् । दाँते आदर्शवादी हुँदाहुँदै पनि ईसाईधर्मको यस आदर्शवादका समर्थक होइनन् जुन आदर्शवाद मध्यकालीन युगमा प्रचलित थियो र जसलाई मिल्टनको **प्याराडाइज लस्ट**मा देख्न सकिन्छ ।

यूरोपका प्रायः सबै जसो नै स्वच्छन्दतावादी (रोमान्टिक) कविलेखकहरू आदर्शवादी ठहरिन्छन्, किनभने ती आफ्ना कल्पनाका सहयोगले कुनै आदर्शजगत् अथवा भनूँ सुन्दर स्वप्नलोकको खोज र निर्माणतर्फ संलग्न देखा पर्छन् । जे. ब्रानोविस्कीले आफ्नो पुस्तक **द पोएट्स डिफेन्स**मा रोमान्टिक कविहरूका आदर्शवादी दृष्टिकोणका सम्बन्धमा मनग्गे प्रकाश पारेका छन् ।

शिल्पसम्बन्धी आदर्शवादलाई अभिव्यञ्जनाको आदर्श मान्न सकिन्छ र यसलाई पूर्वीय-पाश्चात्य क्लासिक्सको परम्पराले यथेष्ट आत्मसात् गरेको पाइन्छ । सामान्यतया आदर्शवादी लेखककविहरूको शैली कल्पनाप्रधान एवं भावुकतापूर्ण रहेको देखिन्छ ।

साहित्यमा आदर्शवादको विरोधमा यथार्थवाद उभिएको देखा पर्छ । केही हदसम्म यथार्थवाद आदर्शवादको त्यस दृष्टिकोणप्रतिको प्रतिक्रियास्वरूप पैदा भएको हो जसमा अतिशय कल्पनालाई प्रधानता दिइन्छ । अतिशय कल्पनाप्रधान साहित्य वास्तवमा वाधवी हुन्छ । यूरोपमा 'कला कलाका लागि'

र 'कला जीवनका लागि' भन्ने दुई विपरीत विचारधाराका बीच धेरै समयसम्म सङ्घर्ष चलेको हो। यी दुई विचारधारामध्ये पहिलो चाहिँ आदर्शवादद्वारा र दोस्रो चाहिँ यथार्थवादद्वारा धेरै हदसम्म प्रेरित-प्रभावित देखापर्छ ।

नेपाली साहित्यमा आदर्शवादको प्रभाव-प्रेरणा र सन्दर्भ केलाएर हेर्दा प्राथमिककालीन नेपाली साहित्यको समग्र रूप नै आदर्शवादी देखा पर्छ। यसो हो तापनि नेपाली कविताको वीरकालमा रचित रचनामा चाहिँ केही मात्रामा यथार्थको पुट पनि पाइन्छ। हुन पनि ती स्तुति र अभ्यर्थनाका भावद्वारा अभिप्रेरित रहेका छन्। भक्तिकालमा चाहिँ प्राय: सबै जसो काव्यकृति नै धार्मिक-आध्यात्मिक आदर्शवादले ओतप्रोत देखिन्छन् । यिनमा आदिकवि भानुभक्त आचार्यद्वारा आफ्नो **रामायणमा** प्रदर्शित मर्यादा पुरुषोत्तम श्री रामचन्द्रको चरित्रकेन्द्री आदर्शवादलाई चाहिँ आदर्शवादको सर्वोत्कृष्ट नमूना मान्न सकिन्छ ।

नेपाली साहित्यको माध्यमिककालीन वा शृङ्गारकालीन काव्यधारा चाहिँ सामन्तवादी प्रवृत्तिहरूद्वारा प्रभावित हुनाका साथै मूलत: नायिकाको नखशिखवर्णनमा केन्द्रित रहनाले त्यसद्वारा आदर्शवादको पोषण हुन नसक्नु स्वाभाविकै हो। तिनताक वस्तुत: ह्रासोन्मुख प्रवृत्तिहरूकै प्राबल्य थियो ।

आधुनिककालीन नेपाली कवितामा आउँदा भने खास गरी कवि धरणीधर कोइरालादेखि कविशिरोमणि लेखनाथ, पण्डितराज सोमनाथका साथै महाकवि देवकोटालगायतका सबै जसो रोमान्टिक कविहरूका कृतिमा आदर्शवादी विचारधाराले केन्द्रीय भूमिका खेलिरहेको अनुभव हुन्छ। (वास्तवमा हिन्दीको छायावाद जस्तै) यसैले नेपाली रोमान्टिक काव्यधारा मूलत: आदर्शवादी नै रहेको छ।

प्रकृत परिप्रेक्ष्यमा नेपाली गद्यसाहित्यतर्फ दृष्टि दौडाउँदा आधुनिक नेपाली कथा र उपन्यासको थालनी नै आदर्शोन्मुख यथार्थवादी प्रवृत्तिलाई आत्मसात् गर्ने गुरुप्रसाद मैनालीका कथा र रुद्रराज पाण्डेका रुपमती जस्ता उपन्यासबाट भएको भेटिन्छ। यसैगरी नेपाली साहित्यमा निजात्मक निबन्धका प्रवर्तक मानिने लक्ष्मीप्रसाद देवकोटाका निबन्धहरू मूलत: रोमान्टिक आदर्शवादी विचारधाराले ओतप्रोत देखा पर्छन् भने नाटकका क्षेत्रमा चाहिँ बालकृष्ण सम, भीमनिधि तिवारी, हृदयचन्द्रसिंह प्रधान-प्रभृतिका सामाजिक नाटकहरू आदर्शोन्मुख यथार्थवादी प्रवृत्तिका देखिन्छन् ।

– कु.ब.जो.

आदिम वृत्ति:- आदिम प्रवृत्तिबाट ती वृत्तिहरूको बोध हुन्छ जसबाट प्रेरित भएर मानिसले कुनै कार्य गर्न सक्छ । यसलाई सहजवृत्ति अथवा मूलवृत्ति पनि भन्ने गरिन्छ। मैक्डुगलले मूल प्रवृत्तिको सिद्धान्तको व्याख्या गरेका छन्। यिनको अनुसार मूल प्रवृत्ति एक जन्मजात, मनोदैहिक, प्राथमिक प्रेरक वृत्ति हो । यससँग संवेग र आवेग पनि सम्बद्ध रहन्छन् । समाजमनोविज्ञानको सन्दर्भमा मैक्डुगलले मूल प्रवृत्तिको अस्तित्वबारे वर्णन गरेका छन् । मैक्डुगलले १९२३ मा आफ्नो पुस्तक **मनोविज्ञानको रूपरेखामा** चौधवटा मूल प्रवृत्तिहरूको उल्लेख गरेका छन्। ती हुन्- भोजन खोज्ने, लड्ने, भाग्ने, उत्सुकता, सृजना, विकर्षण, समर्पण, सङ्ग्रह, काम, वात्सल्य, नम्रता, हाँस्नु, स्वप्रकाशन र सामाजिकता ।

फ्रायडले पनि मूल प्रवृत्तिको सिद्धान्तलाई स्वीकारेका छन्। यिनको अनुसार मूल प्रवृत्तिमा विशेष प्रकारको बल हुन्छ जसबाट कुनै कार्य गर्नमा प्रेरणा पाइन्छ । दमन र उन्नयनका रक्षायुक्तिहरूद्वारा मूल प्रवृत्तिहरूको लक्ष्य वा उद्देश्यलाई बदल्न पनि सकिन्छ । फ्रायडले जीवन र मृत्यु यी दुई मूल प्रवृत्तिहरूलाई

मानेका छन्। युगले मनोऊर्जा (Libido) लाई मात्र मूल प्रवृत्ति मान्दछन्।

व्यवहारवादी चिन्तक वाटसनले जन्मजात सहज प्रत्यय (Innate ideas) को अस्तित्वको विरोध गरे एवं मूल प्रवृत्तिलाई पुन: परिभाषित गरेर त्यसको ठाउँमा प्रचालक (Drive) भन्ने शब्दको प्रयोग गरे। देकार्त, लेबनीज र कान्टका सहज प्रत्ययसम्बन्धी विचारलाई व्यवहारवादी मनोवैज्ञानिकहरूले मान्यता दिएनन्। लन्डन विश्वविद्यालयका प्राध्यापक मनोचिकित्सक आइजेङ्क भन्छन् हिजोआज मनोविज्ञानले मूल प्रवृत्ति शब्दको पुरानो अर्थको उपेक्षा गर्छ। प्रसिद्ध व्यवहारवादी टौलमैनले पनि मूल प्रवृत्तिको साटो प्रचालक (Drive) शब्दको धेरै प्रयोग गरेका छन्।

मूल प्रवृत्तिको प्रत्ययलाई १९३७ र १९३८ तिर कोनराड लरेन्ज र लास्लीले क्रमश: पुनर्जागृत गराए। लरेन्जले अस्ट्रिया र निकोलास टिन वर्जेनले हौलेन्डमा मूल प्रवृत्तिको आन्दोलनलाई नेतृत्व प्रदान गरे। यिनीहरूले पन्छीविज्ञान (Ethology) को नामकरण गरेर जङ्गली जनावरहरूको अध्ययन प्रयोगशालामा गर्नको साटो प्राकृतिक परिस्थितिमा गर्न मन पराए। लोरेन्जका अनुभवजन्य प्रयोगहरू विभिन्न हाँसहरूमाथि आधारित छन् एवं टिनवर्जेनले १९५१ मा स्टिकल बैक माछामाथि प्रयोग गरेर मूल प्रवृत्तिलाई जातिविशिष्ट व्यवहार (Species-specific behavior) मानेका छन्। यी व्यवहारहरू जन्मजात हुन्छन् औ परिपक्वताले गर्दा विकसित हुन्छन्। जस्तै– चराहरूले गुँड बनाउने, स्थानपरिवर्तन गर्ने व्यवहार, लोखर्के र मुसाहरूमा अन्नहरू थुपार्ने व्यवहार मूल प्रवृत्त्यात्मक व्यवहार मानिन्छ। यसप्रकार १९५० तिर मूल प्रवृत्तिको धेरै अध्ययन भएको तथ्य तुलनात्मक मनोविज्ञान (Comparative Psychology) मा पाइयो।

रौस स्टैग्नरले आफ्नो पुस्तक व्यक्तित्वको मनोविज्ञानमा लेखेका छन्– १९५० तिर मैक्डुगलका अनुयायी रेमन्ड कैटलले, एवं १९५४ मा अब्राहम मास्लोले नयाँ मूल प्रवृत्तिहरूको बेग्लाबेग्लै सिद्धान्तहरूको प्रतिपादन गरेका छन्। कैटलले आफ्नो सिद्धान्तलाई अनुभवजन्य तथा आनुवंशिकताको वैज्ञानिक आधारमाथि जोड दिए। मास्लोको मूल प्रवृत्तिको सिद्धान्तले जन्मजात दैहिक खाँचोहरूलाई कार्यको मूल मानेर स्वीकार गर्छ। कैटल र मास्लोका मूल प्रवृत्तिका सिद्धान्तहरू व्यक्तित्वमनोविज्ञानको क्षेत्रमा अति चर्चित भएका छन्।

मनोविज्ञानले लैङ्गिक भिन्नता (Gender difference) नाप्ने कार्यमा निक्कै प्रगति गरेको छ। विशेष रूपले युगकै अनुसन्धानबाट प्रभावित भएर एस.एल. बेम (१९७४) ले पुंनारीत्व (Androgyny) नाप्नको लागि स्केल (scale) को निर्माण गरेका छन्। यसबाट तीनवटा विशेषताहरू– पुरुषत्व, नारीत्व र पुंनारीत्वको मापन गरिन्छ। प्रत्येक पुरुष र नारीले बेग्लाबेग्लै नार्यङ्ग र पुरूषाङ्ग प्राप्त गर्छन्। पुरुषमा हुने नारीत्व औ नारीमा पाइने पुरुषत्वको शीलगुणहरूको मापन यसबाट हुन्छ। यस मापनीको निर्माण सांस्कृतिक र लैङ्गिक प्रकारको आधारमा गरिएको हो। बेमपछि मनोवैज्ञानिक पुंनारीत्वको क्षेत्रमा अनुसन्धान गर्ने मनोवैज्ञानिकहरूमा लाक्सली, काल्टन, स्पेन्स, हेल्मरीख र आर्चरका नामहरू उल्लेखनीय छन्।

संज्ञानात्मक मनोविज्ञान (congnitive Psychology) को परिवेशमा विचार गर्दा स्मृति, विस्मृति, स्वप्न, स्वैर कल्पना, प्राक्कल्पना, भ्रम, विभ्रम र संविभ्रमले पनि मानिसहरूकै प्रवृत्तिहरूको सामान्य, असामान्य र विकृत स्थितिहरूलाई झल्काउँदछन्।

साहित्यको क्षेत्रमा पुराकथा, पुराण र दन्त्यकथाहरूले मानिसका आदिम प्रवृत्तिहरूको प्रतीकात्मकतालाई प्रस्तुत गरेका छन् । उदाहरणको लागि हेनरी जेम्स, एमिल जोला, जेम्स ज्वायस र गोविन्द गोठालेका कृतिहरूमा आदिमतावादी प्रवृत्ति, अवचेतन मानसिकता र सामूहिक अचेतनको प्रबल भूमिका देखिन्छ । प्रकृतवादी यथार्थवादले डार्बिनको विकासवाद औ युगको संस्कारप्रतिभाको प्रभावलाई ग्रहण गरेको छ ।

–मु.प्र.रे.

आद्यतत्त्व– आद्यतत्त्वको नाम लिनासाथ यो कुनै दर्शनशास्त्रको तत्त्वसित सम्बन्ध राख्ने शब्द होला भन्ने अनुमान हुन्छ । शुद्ध दर्शनसित कुनै सम्बन्ध छैन यसको । कौलमार्गसित सम्बद्ध छ आद्यतत्त्व । प्राचीन कालदेखि श्रुतिपरम्परामा चल्दै आएको मानिन्छ कौलमार्गलाई । यसलाई व्यवस्थित रूप दिने आदिआचार्य हुन् मत्स्येन्द्र नाथ । मत्स्येन्द्र सुपरिचित छन् नेपाली बौद्धसमाजमा । बौद्धमार्गी मात्र होइन अरूका पनि पूज्य मानिन्छन् गोरखनाथसितको सम्बन्धले गर्दा । संस्कृत व्याकरणको नियमले 'कुल' लाई बृद्धि गराएर बनाइएको हो 'कौल' शब्द । कुलको अर्थ शक्ति भन्ने हुन्छ कौलमार्गीहरूका अनुसार । त्यसैप्रकार 'अकुल' नामले सम्बोधित हुन्छन् 'शिव' पनि उनीहरूका सम्प्रदायमा । कुल अर्थात् शक्तिलाई अकुल अर्थात् शिवसँग सम्बन्ध स्थापित गराउने कामको नाम नै हो कौलमार्ग ।

कुलं शक्तिरिति प्रोक्तमकुलं शिव उच्यते ।
कुले ऽ कुलस्य सम्बन्धः कौलमित्य भिधीयते ॥

- सौभाग्य भास्कर

यसै कारणले गर्दा कुल र अकुललाई संयोग गराएर समरस बनाउनु वा हुनु नै कौलज्ञान हो । कुल शब्दका अरू पनि अनेक अर्थ हुन सक्छन् तर तान्त्रिक मतको कौलमार्गमा यसै अर्थलाई ग्रहण गरिएको छ । शिवको नाम अकुल हुनु स्वाभाविक छ । कारण शिवको कुलगोत्रको कुनै आदिअन्त्य छैन । शिवको सिसृक्षा अर्थात् सृष्टि गर्ने इच्छाको नाम हो शक्ति । शक्तिबाट समस्त पदार्थ उत्पन्न भएका हुन् र शक्ति शिवप्रिया हुन् । तर विचारणीय प्रश्न के छ भने शिव र शक्तिमा कुनै भेद छैन । चन्द्रमा र चन्द्रिकामा जुन आपसी सम्बन्ध छ ठीक त्यस्तै सम्बन्ध छ आपसमा शिव र शक्तिको पनि ।

शिवस्याभ्यन्तरे शक्ति : शक्तेरभ्यन्तरे शिव : ।
अन्तरं नैव जानीयाच्चन्द्रचन्द्रिकयोरिव ॥

-गोरक्ष सिद्धान्तसङ्ग्रह

सिद्ध सिद्धान्तसङ्ग्रह नामक ग्रन्थको चतुर्थ उपदेशमा भनिएको छ - शिव- अनन्य, अखण्ड, अद्वय, अविनश्वर धर्महीन र निरङ्ग हुन् त्यसैकारण उनलाई अकुल भनिएको हो ।

वर्णगोत्रादि राहित्यादेक एव कुलं मतम्
अनन्तत्वादखण्डत्वादद्वयत्वादनाशनात्
निर्धर्मत्वादनं गत्वादकुलं स्यान्निरन्तरम् ॥

तर यसको ठीक उल्टो शक्ति सृष्टिको हेतु हो र समस्त जगत्रूपी प्रपञ्चको प्रवर्तिका पनि हो त्यसैकारण त्यसलाई कुल अर्थात् वंश भनिएको हो । शक्तिविना शिवको कुनै अस्तित्व नै रहँदैन । 'इ'कार शक्तिको पर्यायवाची अक्षर हो । शिवबाट 'इ' कार झिक्ने हो भने त्यहाँ शिव होइन 'शव' मात्र बाँकी रहन्छ ।

शिवोऽपि शवतांयाति कुण्डलिन्या विवर्जित : ।

-देवी भागवत

यसैकारण शक्तिको उपासना अनिवार्य भएको हो कौलमार्गमा । शक्तिको उपासनामा केही विधि पूरा गर्नुपर्दछ कौलमार्गीहरूले पनि । पञ्च 'म' कार साह्रै महत्त्वपूर्ण कुरा हुन् कौलसाधनाका लागि । पञ्चमकारको प्रयोगविना शक्तिको उपासना निरर्थक हुन्छ । मद्य, मांस, मत्स्य, मुद्रा र मैथुनलाई पञ्चमकार भनिन्छ वामाचारी तन्त्रशास्त्रमा । यी वस्तुको अभावमा

कुनै कार्य सिद्ध हुँदैन । त्यस सम्प्रदायका अनुयायीमा पञ्चमकारको फलवर्णन पाइन्छ महानिर्वाणतन्त्रको एघारौं पटलमा पनि । उक्त ग्रन्थका अनुसार मद्यपानले अष्टैश्वर्यका साथै परामुक्ति, मांस भक्षणले साक्षात् ईश्वरत्वलाभ हुन्छ । मत्स्यभक्षणबाट शक्ति अर्थात् कालीको दर्शन, मुद्राको सेवन गर्नाले विष्णुत्व प्राप्ति र मैथुनद्वारा शिवत्व लाभ हुन्छ यसमा सन्देह छैन ।

यसै विषयलाई जगदानन्द परमहंस नामक एक जना जोगीले काशीमा बसेर शक संवत १७०० मा कौलसम्प्रदायका लागि एउटा महत्त्वपूर्ण पुस्तक लेखे जसलाई कौलिकार्चनदीपिका अथवा कुलदीपिका वा अर्चनदीपिका नामकरण गरियो । यस ग्रन्थको श्लोकसङ्ख्या जम्मा १५०० (पन्ध्रसय) छ ।

उक्त ग्रन्थमा कौलाचारभित्र पर्ने आद्यतत्त्वको उल्लेख भएको छ । जगदानन्द परमहंसका अनुसार भाङ अर्थात् विजयालाई आद्यमद्य, अदुवालाई आद्यशुद्धि वा आद्यमांस, ज्यामीरलाई आद्यमीन अर्थात् आद्यमत्स्य, धानको लावा (धान भुटेर फूलैफूल बनाएको) लाई आद्यमुद्रा र साधकको विवाहिता पत्नीलाई आद्याशक्ति भनिएको छ । यिनै पञ्चमकारलाई कौलमार्गमा आद्यतत्त्व भनिन्छ । जगदानन्द परमहंसको कृति निकै पछिल्लो कालको हुंदा सिद्धयुगमा गृहीत पञ्चमकारलाई नै आद्यतत्त्व मान्ने परम्परा प्रसिद्ध छ । अत: आद्यतत्त्व भन्नाले वामाचारको पञ्चमकार नै प्रचलित अर्थमा गृहीत छ ।

– ज.ला.श.

आमुख– ‘आसमन्तात् मुख=आमुख’, यो आमुख शब्दको व्युत्पत्ति हो । यसअनुसार चारैतिरबाट कुनै पनि विषय वा पुस्तकको शुरूमा प्रकाश पारिने प्रक्रियाको नाम नै आमुख हो । नेपाल राजकीय प्रज्ञाप्रतिष्ठानबाट प्रकाशित बालचन्द्रीय शब्दकोशमा यसको अर्थ यसरी दिइएको छ – “आरम्भ, प्रारम्भ, नाटकको प्रस्तावना (ना-यो) अगाडि, सम्मुख, प्रस्तावना, भूमिका ।” संस्कृतका प्रसिद्ध लक्षणग्रन्थकार विश्वनाथरचित साहित्यदर्पणमा आमुखलाई भारतीवृत्तिको एक भेद मानिएको छ, जस्तै- “संस्कृतमा धेरै बोलचाल र नरले कहिने, नारीले होइन, यसलाई भारती भन्दछन् । त्यसैका प्ररोचना, वीथी, हास्य, आमुख चार अङ्ग छन् ।” आमुखलाई चिनाउँदै विश्वनाथले लेखेका कुराको श्लोकानुवाद तल प्रस्तुत छ :-

‘विचित्रका स्वकार्योत्थ, प्रस्तुताक्षेपि वाक्यले ।
भन्छन् आमुख त्यस्लाई अनि प्रस्तावना पनि’ ।

यसरी आमुखलाई प्रस्तावनाका रूपमा स्वीकारेपछि यसका भेद पाँच मानिएका छन्– ती हुन् उद्घातक, कथोद्घात, प्रयोगातिशय, प्रवर्तक र अवगलित ।

सारांशमा आमुख भन्नाले खास गरी नाटक वा अन्य कुनै प्रसङ्गमा शुरूमा प्रस्तुत गरिने विषय वा प्रसङ्ग हो ।

नेपाली साहित्यको इतिहासमा खास गरी माध्यमिककालीन नाटकहरूमा संस्कृत नाटकको प्रभावमा आमुख शब्द प्रयोग भएको भेटिन्छ । आधुनिक नाटकमा यो शब्द प्रयोग भएको नदेखिए पनि भूमिका प्राक्कथन, पूर्वकथन जस्ता शब्दहरूले आमुख शब्दको आशय अँगालेको अनुभव हुन्छ ।

–घ.भ.

आयाम– संस्कृतमा आयाम शब्दको अर्थ स्थानको लम्बाइ र चौडाइ हुन्छ । स्थानको सम्बन्ध समयसँग हुन्छ । वाल्मीकिले रामायणमा र कालिदासले मेघदूतमा आयाम शब्दको उपर्युक्त अर्थमा प्रयोग गरेका छन् । आयामको अर्थ अङ्ग्रेजीमा डाइमेन्सन् हुन्छ । डाइमेन्सन्को साधारण अर्थ अङ्ग्रेजीमा पनि स्थानको लम्बाइ, चौडाइ र गहिराइसँग हुन्छ । कुनै वस्तुको आयामको माप गर्दा कालको पनि आधार लिनुपर्छ ।

भौतिक शास्त्रमा डाइमेन्सन्को प्रयोगले गर्दा आयाम शब्दको अर्थ व्यापक भएको छ । आयाम-डाइमेन्सन्-ले स्थान र समयको सम्बन्ध देखाउँछ । तेश्रो आयामले वस्तु वा स्थानको सोझो नैरन्तर्य नभएर त्यसको उचाइ, गहिराइ, वक्र कलेवरलाई समेत बुझाउँछ । त्यस अर्थमा तेश्रो आयाम भन्नाले वस्तुको सिङ्गो कलेवर बुझिन्छ । साहित्यमा पनि आयाम शब्दको प्रयोग हुन्छ । साहित्यमा तेश्रो आयाम भन्नाले वस्तु (ता) को सिङ्गो चित्रण प्रस्तुत गर्नु हो । तर यसमा एउटा विरोधाभास छ । समय र स्थानको दूरीबाट हेर्दा मात्र वस्तुको सिङ्गो कलेवर थर्ड डाइमेन्सन् देखिन्छ । नजीकबाट हेर्दा त्यसको दुई आयामिक रूपलाई मात्र अङ्कन गर्न सकिन्छ । जीवनको नजीकबाट चित्रण प्रस्तुत गर्ने दाबी गर्ने कुनै पनि तेश्रो आयामिक साहित्यले यो विरोधाभासलाई व्याख्या गर्नुपर्ने हुन्छ ।

-अ.सु.

आयामिक साहित्य- आयाम संस्कृतबाट आएको शब्द हो । आयामको अर्थ वस्तुको लम्बाइ, चौडाइ वा मोटाइमध्ये एक हो । फैलावट र विस्तार पनि हो । अनि आयामेली वा आयामिक भन्नाले लम्बाइ, चौडाइ, मोटाइ र गहिराइ सबै मिलेको वा आयामसँग सम्बन्धित भन्ने बुझिन्छ ।

दार्जीलिङबाट ई. १९६३ मई महीनामा तिलविक्रम नेम्वाङ (वैरागी काइँला) को सम्पादनमा तेस्रो आयाम पत्रिकाको पहिलो अङ्क प्रकाशित भएको थियो । यही पत्रिकामा पहिलोपल्ट आयामिक सिद्धान्तको घोषणा भयो, जसलाई नेपाली साहित्यमा आयामिक आन्दोलन भनिन्छ । नेपाली साहित्यमा गहिराइ वा घनत्व नभएको र यस प्रकारको साहित्यको सिर्जना हुनुपर्ने आवश्यकता महसूस गरी आयामिक आन्दोलन प्रारम्भ भएको थियो । यस सिद्धान्तका प्रवर्तक, चिन्तक र सर्जकहरू हुन् इन्द्रबहादुर राई, वैरागी काइँला र ईश्वर वल्लभ । जतिवेला यस सिद्धान्तको प्रतिपादन भयो, नेपाली साहित्यमा यसले एउटा नयाँ विचार र नयाँ आन्दोलनको रूप लिएको थियो । नेपाली साहित्यका लागि यो एउटा नयाँ चिन्तनको विषय थियो भने त्यस चिन्तनका प्रभावस्रोतका रूपमा अन्य विभिन्न वाद र विचारहरू उभिएका थिए र ती हुन्- जेस्टाल्टवाट, घनत्ववाद, हेलियोग्राफ, सामूहिक अवचेतन आदि । सन् १९८२ मा जर्मनमा जन्म भएको जेस्टाल्टवाद मनोविज्ञानको क्षेत्रबाट आएको हो । यसको मुख्य मान्यता हो–सम्पूर्णता । एउटा मान्छेलाई प्रत्यक्षत: देख्दा जे पाइन्छ त्यो उसको हात, खुट्टा, आँखा, कान, नाक आदिमा मात्र पाइँदैन । जेस्टाल्टवादमा अंशलाई होइन समग्रतालाई हेरिन्छ । यस वादका प्रमुख प्रतिपादकहरू एम.वेर्टहाइमेर, डब्लू कोहलेर (Kohler) र काफ्का हुन् । यस्तै घनत्ववाद सन् १९०८ मा चित्रकलाबाट आएको एउटा अभिव्यक्तिप्रणाली हो । यसअन्तर्गत ज्यामितिक पद्धतिलाई अपनाए । ज्यामितिमा वस्तुका लम्बाइ, चौडाइ र गहिराइ बराबर भएको कुनै ठोस वस्तुलाई समावेश गरिएको हुन्छ । ज्यामितिक कोण, समकोण आदि आवश्यक अङ्ग भएको यो प्रविधि नै घनत्ववाद हो । पिकासो र ब्राक यसका जन्मदाता हुन् । वस्तुको मूर्त रूपभन्दा त्यसको घनत्वलाई प्रस्तुत गरिने यस प्रणालीमा वस्तुका सबै पक्ष एकैपटक व्यक्त गरिन्छ । भौतिक विज्ञानमा प्रचलित अर्को पद्धतिको नाम हो होलियोग्राफ । मूर्तिकलाको क्षेत्रमा सन् १९४० मा प्रतिपादित यस पद्धतिमा मूर्तिलाई तीनै आयामबाट हेरिन्छ । लेसर र बीम स्प्लिटर भनिने किरण मिलेर हेलियोग्राफको निर्माण हुन्छ । एउटा किरणले वस्तुलाई प्रकाशवान पार्छ, अर्कोले प्रेषकका रूपमा काम

गर्छ । किरणहरूको सहाराले वस्तुको तेस्रो आयाम देखाएर चित्राङ्कन गर्छ । यस सिद्धान्तका प्रतिपादक डेनिस गेवर हुन् जसले १९७१ मा भौतिक शास्त्रमा नोबेल पुरस्कार प्राप्त गरेका थिए। यस्तै मनोविज्ञानमा प्रचलित अर्को चिन्तन हो–सामूहिक अवचेतन। यो युङ्गको देन हो । सामूहिक मन नै सामूहिक अवचेतन हो । यसलाई जातीय वा साँस्कृतिक पनि भनिन्छ । यो वंशानुगत रूपले आएको हुन्छ । अवचेतन मनभित्रका कैयौं गुणहरू व्यक्तिगत रूपमा प्राप्त नभई वंशानुगत हुन्छ । सामूहिक क्षेत्रमा जातीय अनुभव र प्रवृत्तिको समग्रता सन्ततिहरूमा सर्दै जान्छ । यसरी अवचेतन आदिम युगदेखि क्रमिक रूपमा आएको हुन्छ, यी सबै आदिम प्रवृत्तिहरू आद्यस्वरूप हुन् ।

माथि उल्लिखित विभिन्न विचार, वाद र सिद्धान्त नै आयामिक साहित्यका प्रभावस्रोत हुन् । यस आयामिक सिद्धान्तका विषयमा आजसम्म तीनै जनाको संयुक्त रूपमा कुनै विचार, चिन्तन वा परिभाषा प्रकाशित छैन तथापि यी तीन जनाका बेग्लाबेग्लै सन्दर्भमा प्रकाशित चिन्तन वा मतहरूका आधारमा आयामिक सिद्धान्तलाई परिभाषित गर्न सकिन्छ । शुरूमा आयामिक सिद्धान्तको घोषणा हुँदा 'अबको साहित्यलेखनले मानिसको सम्पूर्णतालाई उचाल्नुपर्छ' भनेर त्यसअघिको साहित्य चेप्टो भएको, तीन आयाम नभएको, एक पक्षको मात्र वर्णन भएको आरोप लगाउँदै यसका प्रवर्तकहरूले साहित्यमा वस्तुका तीनै आयाम हुनुपर्ने आग्रह राखे, जसलाई तेस्रो आयाम पनि भनियो । पहिलेको साहित्य चेप्टो भएको, पलायन र भावुकता मात्रै भएकाले साहित्यमा मानिसको सम्पूर्णता लेखिनुपर्ने आवश्यकता महसूस गरी मानिसको सम्पूर्णतालाई नै आयामिक सिद्धान्तको प्रमुख विषय मानियो तर क्रमिक रूपमा यसका प्रवर्तकहरूले आयामिक सिद्धान्तलाई परिमार्जित गर्दै लगे । यस क्रममा आयामिक सिद्धान्तमा सम्पूर्णतासँगै अन्य विषयहरू पनि समावेश हुँदै गए । यसरी सैद्धान्तिक रूपमा आयामिक चिन्तनको विकास तीन चरणमा विभक्त भएको देखिन्छ । ई. १९६३ मा तेस्रो आयाम प्रकाशित भएपछि आयामिक सिद्धान्त प्रतिपादित भयो, यसलाई प्रथम चरण मान्न सकिन्छ । यहींबाट यस सिद्धान्तको परिचय, व्याख्या र विश्लेषणका साथै तत्सम्बन्धी सैद्धान्तिक मान्यताको संस्थापन पनि भयो । प्रथम चरणमा आयामिक मान्यताका रूपमा तीन कुराहरू देखा परे : १) वस्तुका तीन आयाम २) सम्पूर्णता ३) चित्रको भाषा । सन् १९६४ देखि दोस्रो चरण शुरू भयो । तेस्रो आयाम पत्रिका बन्द भएपछि शुरु भएको यस चरणमा आयामिक प्रवक्ताहरूद्वारा प्रवर्तित मान्यताउपर दार्जीलिङमा व्यापक चर्चा-परिचर्चा र टीकाटिप्पणी हुन थाले । प्रथम चरणमा आयामिक प्रवक्ताहरूको विचार मात्रै थियो भने दोस्रो चरणमा अन्य क्षेत्रबाट समेत टीकाटिप्पणी र अभिरुचि देखा पर्न थाले । आयामिक सिद्धान्तको विकासप्रक्रियाका सन्दर्भमा यस चरणमा आएर अतिरिक्त रूपमा प्रवर्तन गरिएको मान्यता वस्तुता हो । मानिसलाई सम्पूर्ण रूपमा हेर्न वा चिन्न वस्तुताले नै हेर्नुपर्छ भन्ने थप मान्यताको पुष्टि भयो । तेस्रो चरणमा आयामिक सिद्धान्तउपर नेपालमा पनि चर्चा हुन थाल्यो । सन् १९६५ पछि शुरु भएको तेस्रो चरणमा आयामिक चिन्तकहरूले यस सिद्धान्तबारे विस्तृत रूपमा विश्लेषण गर्न थाले । दोस्रो चरणमा केवल उल्लेख मात्र गरिएको वस्तुताको विस्तृत रूपमा व्याख्या भयो र वस्तुतालाई नै बढी महत्त्व दिइयो । यसै सन्दर्भमा आयामिक सिद्धान्तलाई अझ स्पष्ट र परिमार्जन गर्दै

तत्क्षण लेखन हुनुपर्ने र वस्तुताका लागि आद्यबिम्बको प्रयोग गर्नुपर्ने थप मान्यता प्रस्तुत गरियो ।

यसरी आयामिक सिद्धान्तलाई समष्टिगत रूपमा हेर्नुपर्दा यस सिद्धान्तअन्तर्गत प्रमुख रूपमा देखिएका मान्यताहरू हुन् : १. वस्तुको तीन आयाम (घनत्वं) २. सम्पूर्णता ३. वस्तुता ४. चित्रको सोझो साम्यको भाषा ५. आद्यस्वरूप ।

घनत्व :- कुनै पनि वस्तुका तीन आयाम हुन्छन्–लम्बाइ, चौडाइ र गहिराइ । वस्तुको सम्पूर्ण चित्रण यी तीन आयामको अभावमा सम्भव छैन । तीन आयाममध्ये कुनै एक भएन भने त्यो चेप्टो हुन जान्छ । आयामिक साहित्यमा चेप्टोपनालाई भावुक मानिन्छ । यो एक प्रकारको पलायन हो । यस किसिमको लेखनमा घनत्व हुँदैन । घनत्व नभएको रचनालाई आयामिक सिद्धान्तमा गहिराइ तथा विचार वा दर्शन नभएको मानिन्छ । पाब्लो पिकासोले चित्रमा घनत्व प्राप्त गर्न घनत्ववादको निर्माण गरेका थिए । वस्तुलाई जस्ताको तस्तै उतार्दा केवल दुई आयाम मात्रै प्रस्तुत हुने भएकोले ज्यामितिको सहारा लिएर पिकासोले वस्तुको तेस्रो आयाम अङ्कित गरेका थिए । आयामिक लेखनमा जीवनको घनत्व प्रस्तुत गर्दा बुद्धिको सहारा लिनुपर्ने मान्यता राखिन्छ ।

सम्पूर्णता :- सम्पूर्णता जीवनको यथार्थ पक्ष हो । सम्पूर्णतालाई आयामिकहरूले विभिन्न दृष्टिकोणले हेरेका छन् । सम्पूर्णता भन्नाले वस्तुको बाह्य र आन्तरिक दुवै पक्ष बुझिन्छ । यसका चार पक्षहरू छन्- १. अंश वा एक भाग मात्र सम्पूर्ण होइन २. विभाजनले सम्पूर्णतामा बाधा पुऱ्याउँछ ३. सम्पूर्णताले पूर्णकाल निरन्तरता बुझाउँछ ४. सम्पूर्णता जीवनको तेस्रो आयाम हो ।

वस्तुता :- आयामिक सिद्धान्तमा वस्तुता नै आयामिक साहित्यको सारतत्त्व मानिन्छ । वस्तुको स्वतन्त्र अस्तित्व नै वस्तुता हो । वस्तु पूर्णतः स्वतन्त्र हुन्छन् । मानिसले दिएको अर्थ र विशेषणभन्दा पनि ती आफैंमा स्वतन्त्र हुन्छन् । वस्तु जे हो त्यही नै त्यसको सत्य हो । विशेषण हटाए पनि वस्तुता बाँचिरहेकै हुन्छ । आयामिक सिद्धान्तअनुसार त्यही वस्तुताको लेखन नै वास्तविक साहित्य हो । वस्तुता लेख्दा लेखक तटस्थ हुनुपर्दछ भन्ने आयामिक मान्यता छ । आयामिकहरू वस्तुतालाई पराभौतिक मान्दछन् । यसैले यो अमूर्त हुन्छ । वस्तुताको त्यही अमूर्तताबाट नै जीवनको यथार्थ प्रक्षेपित हुन्छ । वस्तुताका चार विशेषताहरू छन् १. स्वतन्त्रता २. अर्थ निरपेक्षता ३. साक्षात्कारिता ४. तात्कालिकता । वस्तुतालाई प्रत्यक्ष र परोक्ष गरी दुई विधिबाट लेख्न सकिन्छ ।

चित्रको सोझो साम्यको भाषा:- आयामिकहरू भाषाले अभिव्यक्त गर्न नसकेको अनुभव गर्दछन् । अनुभूतिलाई तत्क्षणमा व्यक्त गर्दा चित्रको जस्तो भाषा प्रयोग गर्नुपर्ने हुन्छ । यसरी भाषाप्रयोग गर्दा भाषामा दुरूहता, शब्दमा नयाँ अर्थ, बिम्बप्रतीकहरूमा नयाँ सङ्केत हुन जाने सम्भावना रहन्छ । भाषा आकारहीन, रूप विहीन हुन सक्छ ।

आद्यस्वरूप:- आद्यस्वरूप भन्नाले वंशानुगत आदिम प्रवृत्ति बुझिन्छ । आद्यस्वरूप सामूहिक अवचेतनका बिम्बहरू हुन् । आयामिक चिन्तकहरू आद्यस्वरूपलाई अँगाल्न कालको निरन्तरता खोज्दछन् । निरन्तरतामा विविध युगबाट मिथक र आद्यरूप लिंदा समान्यीकृत हुन्छ । मिथक लिंदा वस्तुमा मात्रै होइन भाषासमेत अमूर्त हुन सक्तछ । आयामिकहरू त्यसैलाई बिम्बको माध्यमद्वारा प्रयोग गरेर लेखिनुपर्दछ भन्दछन् ।

माथिका यी सैद्धान्तिक चिन्तनअनुरूप

रचना लेख्ने प्रयत्न तीनै जना आयामिक लेखकहरूले गरेका छन् । खासगरी वि.सं. २०२० देखि २०२९ सम्म आयामिक रचनाहरू तीव्र रूपमा लेखिए । इन्द्रबहादुर राईका ब्ल्याक आउट, काजु, बदाम, छोरा, टाढामा, आकारहरू, खीर, आदि कथाहरू ईश्वर वल्लभका नितान्त, गीतान्त, अग्निद्वीप आदि र वैरागी काइँलाका म, ब्रेल हत्केला छामेर , गंगा नीलो बग्छ आदि कविताहरू आयामिक लेखनका उत्कृष्ट नमूनाहरू हुन् ।

वि.सं. २०३० पछि आयामिक लेखनमा शिथिलता आएको देखिन्छ । फाटफुट आयामिक रचना देखिए पनि २०२० देखि २०२९ सम्मको तीव्रता देखिएन । आयामिक लेखनका मुख्य विधाहरू कविता र कथा हुन् ।

यसरी आयामिक लेखनले जीवनको सम्पूर्णतालाई परम्परागत धारणा र मान्यताभन्दा बेग्लै पाराले प्रस्तुत गर्न खोजेको छ । यस लेखनको भाषाशैली प्रचलित लेखनभन्दा बेग्लै अमूर्त र वक्र रहेको छ । आयामिक लेखनका सम्बन्धमा निकै वादविवाद पनि उठे । नेपाली साहित्यमा आयामिक लेखन पहिले पनि थियो भन्ने तर्क पनि देखा पर्‍यो । यसको जवाफमा इन्द्रबहादुर राईले भानुभक्तको अध्यात्मवादको दर्शन, लेखनाथको आत्मज्ञानवाद, समको मानवतावाद र देवकोटामा रहेको कल्पनामा घनत्व र उच्चता तेस्रो आयाम थियो भन्ने स्वीकारेका छन् । निष्कर्षमा आयामिक लेखन सिद्धान्तवादी सृजनात्मक आन्दोलनका रूपमा आएको लेखन हो भन्न सकिन्छ ।

–अ.म.

आर्यसमाज– आर्यसमाज एउटा वैदिक धर्ममा आधारित धार्मिक सङ्गठन हो । यसको संस्थापन स्वामी दयानन्द सरस्वती (ई. १८२४-१८८३) द्वारा बम्बईमा ई. १८७५ साल लक्ष्मीपूजाको दिन गरिएको थियो ।

लामो इस्लाम र ईसाईशासनअन्तर्गत भारतका हिन्दूहरू ई. १८५० ताका सनातन धर्मको नाउँमा केवल छूवाछूत, बालविवाह, नवजात कन्याको हत्या, पशुबलि, अन्धविश्वासमा ब्राह्मणलाई दिइने दान-दक्षिणा, कुरीति, आडम्बर आदिका शिकार भइरहेका थिए । पाश्चात्य शिक्षा पाएका हिन्दू नवयुवकहरू आफ्ना धर्म, संस्कृतिका संरक्षण र प्रबर्द्धनप्रति जागरूक थिएनन् । हिन्दुहरूलाई इस्लाम र ईसाईहरूले ललाई फकाई वा जबरजस्ती आआफ्ना धर्ममा तान्दथे । हिन्दुहरू भने अरू धर्मावलम्बीहरूलाई आफ्नो धर्ममा ल्याउनु त परै रहोस् धर्मपरिवर्तित हिन्दूहरूलाई सुद्धो फेरि अपनाउँदैनथे ।

यस्तो प्रतिकूल परिस्थितिसित मुकाबिला गर्न, हिन्दुहरूमाथि विधर्मीहरूबाट भइरहेको प्रहार रोक्न र परिवर्तित सन्दर्भअन्तर्गत हिन्दुधर्मको सुधार गर्न स्वामी दयानन्दले आर्यसमाजको सिर्जना गरे । प्रथमत: उनी धुरन्धर विद्वान् र प्रभावशाली वक्ता थिए, द्वितीयत: उनले सर्वप्रथम संस्कृत वा अङ्ग्रेजी-बाहेक जनताले बुझ्ने भाषा प्रयोग गरे जसबाट जनसाधारणमा उनको ठूलो प्रभाव पर्‍यो र आर्यसमाजको व्यापक प्रचार भयो ।

आर्यसमाजका प्रमुख उद्देश्य हुन्– वैदिक धर्मको पुनरुत्थान, विधर्मीहरूबाट हिन्दुहरूको संरक्षण, एक मात्र साझा निर्गुण, निराकार ईश्वरमा विश्वास, धार्मिक सामाजिक कुरीतिहरूको उन्मूलन अन्धविश्वासमा अडेको ब्राह्मणवादको खण्डन आदि ।

आर्यसमाजले आफ्नै विशिष्ट सूत्रहरू प्रतिपादित गरेको छ ।

आर्यसमाजी ग्रन्थहरूमध्ये स्वामी दयानन्दद्वारा लिखित सत्यार्थप्रकाश शीर्षक-रचना अतीव लोकप्रिय छ ।

भारतमा मात्र होइन बाहिर पनि धार्मिक

शिष्टमण्डलहरूको भ्रमण, भूतपूर्व हिन्दुहरूको पुन:हिन्दुकरण, अहिन्दुहरूको पनि हिन्दुकरण, हिन्दुधर्मको वैदिक आधारमा शुद्धीकरण, ब्राह्मोतर पौरोहित्यलाई मान्यता आदि यसका विशेषता हुन् ।

वेदविहितबाहेक अन्य उपासनाहरूको जोडदार बहिष्कार र क्रान्तिकारी स्वभावले गर्दा आर्यसमाजलाई आलोचकहरूले 'जोधाहा सम्प्रदाय' वा 'आक्रामक हिन्दुधर्म' भन्दछन् ।

संस्थापनको लगत्तैपछि नै बम्बई, पञ्जाब, उत्तरप्रदेश, राजपूताना लगायत उत्तरभारतभर यसको विस्तार भयो । अनुयायीहरूको सङ्ख्याको दृष्टिकोणले पञ्जाबको स्थान प्रथम, उत्तरप्रदेशको दोस्रो, राजपूतानाको तेस्रो देखिएका छन् ।

भारतबाहिर यसको प्रचार, नेपाल, म्यानमार (बर्मा), थाइदेश, पूर्वी अफ्रिका, दक्षिण-अफ्रिका, मौरिसिअस, फिजी-टापू आदि देशहरूमा भएको छ ।

नेपालमा आर्यसमाजी सङ्गठन माधवराज जोशी (सं. १९१६-२००२) शहीद शुक्रराजका पिता) ले पोखरामा सं. १९५३ सालमा, ललितपुरमा सं. १९५५ मा र त्यसपछि काठमाडौंमा गरेका थिए। यसैबापत उनले सं. १९६२ साल श्रावणमा सिंहदरबारमा भएको शास्त्रार्थमा पिटिएर दुई वर्षको सश्रम कैद सजाय पाए । फेरि, सं. १९७६ सालमा केही आर्यसमाजीहरूले आर्यसमाजी तालको 'सत्याचरण मलामी गुठी' चलाएको अपराधमा देश निकालाको सजाय भोग्नुपऱ्यो ।

आर्यसमाजका कार्यकलापहरू निम्नलिखित चार क्षेत्रमा विभाजित छन् :

(१) धार्मिक:- वेदलाई मात्र ईश्वरीय वचन मान्नु, होम आदि वेदोक्त अनुष्ठान मात्र गर्नु, उपनिषद्, पुराण, अवतार आदि नमान्नु, भूतपूर्व हिन्दुहरूको पुन:हिन्दूकरण र अहिन्दुहरूको पनि हिन्दूकरण गर्नु, आफैले प्रतिपादित गरेका दश सूत्रहरूको कडाइका साथ पालन गर्नु, मूर्तिपूजा, वर्णभेद, कुरीति, अन्धपरम्परा आदिको विरोध गर्नु, शुद्ध आचरण, पतिव्रत जस्तै पत्नीव्रतको पालन, मरणोपरान्तको दान, कर्मकाण्डहरूको सट्टा जिउँदा आमाबाबु आदिको सेवाशुश्रूषामा जोड गर्नु इत्यादि धार्मिक कार्यकलापअन्तर्गत पर्दछन् ।

(२) सामाजिक:-आर्यसमाजले बालविवाह, बहु विवाह, वृद्धविवाह, मद्यपान, मांसभक्षण, करकापको तिलक, दाइजो आदि कुप्रथा, खर्चिला र भड्किला रीतिरिवाज, भ्रष्टाचार आदिको भर्त्सना गर्दछ। महिलाहरूको उत्थान गर्ने क्रममा आर्यसमाजले विधवाविवाह चलाउनामा विशेष जोड दिन्छ । भारतमा अनाथालय र विधवागृहहरूको संस्थापन आर्यसमाजबाटै भएको थियो ।

(३) शैक्षिक: - शिक्षा सबैको लागि अनिवार्य हुनुपर्दछ भन्ने आर्यसमाजको धारणा छ । भारतमा गुरुकुल शिक्षाप्रणालीको पुनरुत्थान एवं महिला विद्यालयको संस्थापन पनि आर्यसमाजैले गरेको हो । दयानन्द आर्य-समाजी विद्यालय (D.A.V., गुरुकुल प्रणालीको शिक्षालय) को संस्थापन सर्वप्रथम लाहोरमा ई. १८८६ सालमा भएको थियो । त्यसपछि डि.ए.भि. विद्यालय र महाविद्यालयहरू उत्तरभारतभर धमाधम खोलिए ।

(४) राजनैतिक:- आर्यसमाजले राजनैतिक क्षेत्रमा पनि उल्लेखनीय योगदान गरेको छ । आधुनिक कालमा खास हिन्दू अर्थात् वैदिक-संस्कृतिको प्रचार आर्यसमाजबाटै भएको थियो। यस समाजको व्यापक प्रचार र बहुपक्षीय गतिविधिहरूबाट राजनैतिक जागरण, हिन्दुसंस्कृतिको अङ्गीकरण, क्रान्तिकारी कार्यकलापहरूको संवर्धनतिर पर्याप्त योगदान भएको छ ।

सङ्क्षेपमा आर्यसमाज हिन्दुधर्मको पुनरुत्थानतिर परिलक्षित निकै पुरानो, सर्वाधिक व्यापक सङ्गठन हो। पुनर्जागरण र हिन्दुहरूको आधुनिकीकरणतिर यसले विशेष योगदान गरेको छ।

-भु.प्र.

आलोचना-पाश्चात्य-१ (साहित्यका आधुनिक सिद्धान्तहरू)-परिचय- विभिन्न साहित्य-सिद्धान्तहरूले साहित्यको सम्बन्धमा भिन्न प्रकारका प्रश्नहरू उठाउने गर्छन्। यस क्रममा केही सिद्धान्तहरूले यी प्रश्नहरू लेखकको अवस्थितिलाई ध्यानमा राखेर उठाउने गर्छन् भने अन्य सिद्धान्तहरूले यिनलाई कृति, पाठक अथवा सन्दर्भको दृष्टिबाट सोध्दछन्। रोमन याकोब्सनद्वारा प्रस्तावित भाषीय सम्प्रेषणाको प्रतिमानलाई यी सैद्धान्तिक दृष्टिकोणहरूमध्ये विभेदस्थापनाको निम्ति प्रयोग गर्न सकिन्छ।

सन्दर्भ
प्रेषक → सन्देश → प्रेषिती
सम्पर्क
सङ्केतपद्धति

भाषीय सम्प्रेषणको प्रक्रियामा प्रेषकले प्रेषितीतर्फ सन्देश पठाउने कार्य गर्दछ, यो सन्देशको कुनै न कुनै सन्दर्भ हुन्छ र यसले कुनै सङ्केतपद्धति (उदा० भाषा) को प्रयोग गर्ने गर्छ। अन्तमा, यो सन्देश कुनै सम्पर्क (उदा० कथन, दूरभाष वा लेखन) को माध्यमबाट सम्प्रेषित हुने गर्दछ। साहित्यसिद्धान्तसँग सम्पर्कको खास सरोकार नभएकोले यसको उपेक्षा गर्दै याकोब्वसनको आरेखलाई निम्न रूपमा पुनःव्यक्त गर्न सकिन्छ।

सन्दर्भ
लेखक → लेखन →पाठक
सङ्केतपद्धति

याकोब्सनले यस आरेखका सबै घटकहरूसँग एकएकवटा भाषीय कृत्यलाई संलग्न गरेका छन्। यस संलग्नतालाई तल देखाइएबमोजिम लिन सकिन्छ :

निर्देशात्मक
भावात्मक काव्यात्मक गुणार्थक
सदभाषीय

उदाहरणको निम्ति प्रेषक (लेखक) को दृष्टिकोण धारण गरेको अवस्थामा हामी भाषाको भावात्मक प्रयोगसँग सम्बद्ध हुन्छौं भने लेखन (सन्देश) को सन्दर्भप्रति अभिमुख भएको अवस्थामा हामी यसको निर्देशात्मक प्रयोगसँग सम्वद्ध हुन्छौं। यस्तै गरेर विभिन्न साहित्यसिद्धान्तहरू (नवसमालोचनात्मक, रूसी रूपात्मकतावादी मार्क्सवादी, संरचनावादी, उत्तरसंरचनावादी, पाठकप्रतिक्रियावादी तथा मनोवैश्लेषिक समालोचना सिद्धान्तवादी) ले भाषीय सम्प्रेषणप्रक्रियाका विभिन्न घटक तथा तिनीहरूसँग सम्बद्ध रहेका विभिन्न भाषीय कृत्यहरूमा जोड दिने गरेका छन्। यी सिद्धान्तहरूको पृथकतापूर्वक अध्ययन गर्नु वाञ्छनीय देखिन्छ:

नवसमालोचना- नवसमालोचना भन्ने पदको प्रथम प्रयोग जोन स्पिनगार्नले सन् १९११ मा आफ्नो पुस्तकको रूपमा गरेका हुन्। शीर्षकको रूपमा यस पदको अर्को प्रयोग सन् १९४१ मा जो क्रो रानसोमले गरे र यसै दशकमा नवसमालोचना एक प्रमुख समालोचनात्मक आन्दोलनको रूपमा विकसित भयो। यसका प्रस्तावकहरूमध्ये रानसोम, टेट, ब्रुक्स, ब्लैकमुर तथा वारेन मुख्य मानिन्छन्। समालोचनामा एकरूपताको अभाव भएपनि मुख्य सैद्धान्तिक प्रश्नहरूमा सबै प्रस्तावकहरूको सहमति देखिन्छ:

क) मूल-पाठको वस्तुगतता, आत्म-यथेष्टता तथा जैब-एकता: रानसोमको विचारमा काव्यात्मक ज्ञान अन्यभन्दा सत्तामूलक ढङ्गले

फरक छ । काव्य (वा सामान्य रूपमा कला) को सरोकार अर्थ वा अभिप्रायसँग नभएको हुँदा यो आत्म-यथेष्टता सम्भव छ । मूलपाठलाई लेखकको अभिप्रायको दृष्टिले व्याख्या गर्नु अभिप्रायिक दोष हो र पाठकमा पर्ने प्रभाव (असर) को दृष्टिले व्याख्या गर्नु प्रभाव सम्बन्धी दोष हो । मूलपाठ आफैमा र आफ्नो जैव-एकतामा एक यथेष्ट समग्रता हो ।

ख) **विस्तृतव्याख्या तथा रूप/विषय द्विविभाजनको विरोध**- आइ.ए. रिचर्डस झैं नवसमालोचकहरूको भनाइ छ कि विज्ञानको भाषाको विपरीत काव्यात्मक भाषालाई शब्दकोषीय अर्थमा सीमित गर्न सकिदैन किनभने काव्यमा प्रस्तुतीकरणका ढाँचाहरू तथा बिम्बहरू मिलेर अन्तर्निहित अर्थहरूको सिर्जना गर्दछन्। अर्थहरूका अविभाज्य तहहरूको संयोगबाट उत्पन्न एकीकृत अनुभूतिको रचना मूलपाठमा नै रहन्छ । अस्तव्यस्त तथा अपरिष्कृत अनुभूतिलाई कलाकारको कल्पनाशक्तिले एकरूपता प्रदान गर्छ भन्ने धारणा कलरिजमा पनि पाइन्छ, तर कलरिज र आइ.ए. रिचर्डसले जहाँ क्रमश: कलाकार तथा पाठकको मस्तिष्कलाई यस्तो एकरूपताको सिर्जनकेन्द्रको रूपमा मान्छन्, नवसमालोचक यस किसिमको अनुभूति मूलपाठमा नै छ भन्ने कुरामा विश्वस्त छन्। विषय तथा रूप अथवा कविताको 'के' तथा 'कसरी' को एक अविभाज्य संश्लिष्टमा एकरूपता भई उत्पन्न हुने यो अनुभूति नै कविताको सत्त्व, अस्तित्व वा 'हुनु' हो । आफ्नो प्रख्यात सूक्तिमा आर्चिबाल्ड मैकलिसले यही विचारलाई व्यक्त गर्दै भनेका छन्: कविताले अर्थ प्रकट गर्नुको सट्टा 'हुनु' पर्छ ।

ग) **सूक्ष्म-पाठनको शैली**- नवसमालोचनाकर्ताहरू शैलीगत तथा रूपपरक विशिष्टताहरूले कसरी मूलपाठको विषयवस्तुलाई रूपान्तरित गर्दछ भन्ने प्रश्नको सूक्ष्म अवलोकन तथा व्याख्या गर्छन् । व्यङ्ग्योक्ति, विरोधाभास तथा अनेकार्थकता जस्ता काव्यालङ्कारहरूबाट उत्पन्न हुने बल-प्रतिबल तथा तनावसमाधानको मिश्रणले मूलपाठभित्रको अनुभूतिलाई एकरूप गर्ने क्रमको अध्ययन गर्नु यी समालोचकहरूको मुख्य उद्देश्य भएको पाइन्छ ।

नवसमालोचनाले पाठकमा पर्ने मनोवैज्ञानिक असरबाट कलावस्तुतिरको सत्त्वमीमांसक स्थानान्तरणलाई प्रतिबिम्बित गर्छ । मूलपाठको अस्तित्वप्रतिको यस सत्त्वमीमांसक तल्लीनताले गर्दा नव-समालोचकहरू प्राय: पाठक (विषय) तथा मूलपाठ (वस्तु) को अन्तरकार्यबाट हुने अर्थको उद्भवप्रक्रियासम्बन्धी ज्ञानमीमांसक प्रश्नहरूको बेवास्ता गर्छन् । अर्कोतर्फ भने सूक्ष्म-पाठनको शैली तथा मूलपाठको रूपपरक विशिष्टताप्रतिको ध्यानमग्नताद्वारा नव-समालोचकहरूले साहित्यिक अध्ययनको क्षेत्रमा विज्ञानको झैं वस्तुगतता तथा परिशुद्धता ल्याउन सफल भएका छन् ।

रूसी रूपात्मकतावाद- रूसी रूपात्मकतावादको उद्भव तथा विकास दुईवटा समालोचक-समूहको प्रयासबाट भएको हो: मस्को लिङ्गुइस्टिक सर्कल (शुरूवात सन् १९१५) तथा ओपोयाज (शुरूवात सन् १९१६) । दुवै समूहको विघटन सन् १९३० मा गरिए तापनि उनीहरूको प्रभाव प्राग् लिङ्गुइस्टिक सर्कल (शुरूवात सन् १९२६) को कार्यमा स्पष्ट देखिन्छ ।

नवसमालोचकहरूले मूलपाठको रूपपरक विशिष्टताहरूलाई आत्म-यथेष्टताको दृष्टिकोणले अध्ययन गर्छन् भने रूसी रूपात्मकतावादीहरूले यी विशिष्टताहरूको अध्ययन विशेष प्रभावोत्पत्तिको प्रक्रियाका दृष्टिले गर्छन् ।

रूसी विचारधाराको क्रियात्मक रूपात्मकतावाद यस प्रकार नवसमालोचनात्मक विचारधाराको प्रामाणिक रूपात्मकतावादभन्दा फरक छ । रूसी रूपात्मकतावादीहरू साहित्यलाई भाषाको विशेष प्रयोग मान्दछन् जसले प्रतिदिनको व्यावहारिक भाषाबाट विसामान्य भएर र त्यसलाई विरूपण गरेर आफ्नो वैशिष्ट्य कायम गर्दछ । व्यावहारिक भाषाको प्रयोग संवाद या संसर्गको निम्ति गरिन्छ भने साहित्यिक भाषाको प्रयोग अवबोधनमा नयाँपन ल्याउनको निम्ति गरिन्छ । 'विसामान्यीकरण' धारणालाई व्याख्या गर्ने क्रममा भिक्टर सक्लोवस्की भन्दछन्– वस्तुहरूप्रतिको अवबोधनको नयाँपनलाई हामी सुरक्षित राख्न असमर्थ छौं, यथा क्रमिक अस्तित्वका आवश्यकताहरूको कारणले हाम्रा अवबोधनहरू यन्त्रवत् हुँदै जान्छन् । साहित्यिक मूलपाठहरूले रूपपरक उपायहरूको माध्यमबाट वस्तुहरूको विसामान्यीकरण गरी अवबोधनको प्रक्रियामा नयाँपन ल्याउँछन् ।

यी साहित्यिक उपायहरूको मूल्य समय र परिस्थितिअनुरूप परिवर्तनशील हुन्छ । दैनिक अवबोधनका प्रक्रिया झैं साहित्यिक कृतिभित्रका उपायहरू यन्त्रवत् भएका हुन सक्छन्, यस्तो अवस्थामा पाठकले यी उपायहरूलाई क्रियात्मक तत्त्वहरूको रूपमा अवबोधन गर्न सक्तैन । अर्को शब्दमा भन्ने हो भने अवबोधनको क्षेत्रको दृष्टिले यी उपायहरू कालिक रूपमा मेटिएका हुन्छन् । कृतिको संरचनाबाट कुनै उपाय (उदा० पुराकालीन शब्दयोजना) मेटिएमा अरू कुनै उपाय (उदा० कथानक वा लय) नयाँ 'प्रबल' को रूपमा क्रियाशील हुन्छ । रोमन याकोब्सनले प्रबललाई साहित्यिक कृतिको सङ्केन्द्रण-सङ्घटकको रूपमा व्याख्या गरेका छन् यसले अन्य सबै घटकहरूको निर्धारण तथा रूपान्तरण गर्दछ । यस दृष्टिकोणबाट हेर्दा साहित्य आफैंमा एउटा निरन्तर विकासक्रममा आबद्ध भएको पद्धति हो ।

रूसी रूपात्मकतावादको अर्को चरणमा यसका प्रतिपादकहरूले साहित्यिक पद्धति वा शृङ्खला तथा अन्य ऐतिहासिक शृङ्खलाहरूमध्येको सम्बन्धलाई परिभाषित गर्ने प्रयत्न गरेका छन् । उदाहरणको निम्ति मुकारोवस्कीले कलात्मक रचनाभित्र देखिने साहित्य तथा समाजमध्येको गतिशील बल-प्रतिबललाई जोड दिन्छन् । कलाक्षेत्रको परिधि सदैव परिवर्तनशील छ तथा समाजको संरचनासँग सक्रिय रूपमा सम्बद्ध छ । मुकारोवस्कीको विचारलाई केही समयअघि देखि मार्क्सवादी समालोचकहरूले साहित्य तथा समाजबीचको सम्बन्धलाई सैद्धान्तिक तवरले स्थापित गर्नको निम्ति प्रयोग गर्दै आएका छन् ।

मार्क्सवादी समालोचना- कार्ल मार्क्सले **टुबर्डस ए क्रिटिक अफ पलिटिकल इकोनमी** भन्ने पुस्तकमा पेश गरेको 'आधार-अधिरचना' प्रतिमानले सामाजिक यथार्थताको निश्चित आकारलाई व्याख्या गर्न सक्छ भन्ने धारणामा सबै मार्क्सवादी विचारधारकहरूको सहमति देखिन्छ । आधारभूत आर्थिक संरचना अथवा आधारबाट उत्पन्न भएका विभिन्न सामाजिक संस्था तथा धारणाहरूले सामाजिक प्रतिद्वन्द्विताहरूको संयोजन गरेर वा तिनलाई नष्ट गरेर उत्पादनपद्धतिलाई बचाइराख्ने कार्य गर्दछन् । सामाजिक तथा आर्थिक आधारबाट उत्पन्न भएका साहित्यसमेत अन्य सबै संस्था तथा अभ्यासहरूको संयोजनबाट समाजको अधिरचनाको निर्माण हुन्छ । सन् १८७० देखि प्रथम विश्वयुद्धसम्म धेरैजसो मार्क्सवादीहरूले 'आधार' 'अधिरचना' को कारक हो र अधिरचनाले आधारलाई प्रतिबिम्बित गर्दछ भन्ने नियतिवादी विचारको पालना गरेको

पाइन्छ। लेनिनदेखि यता भने धेरैजसो पाश्चात्य मार्क्सवादीहरू अधिरचनामा भएका परिवर्तनहरूले आधारमा हुने परिवर्तनहरूलाई गर्ने प्रभाव तथा गतिबर्द्धनको प्रक्रियालाई जोड दिने गर्दछन् । यी वैचारिक उपकरणहरूको प्रयोग गरेर मार्क्सवादी विचारकहरूले विकसित गरेका विभिन्न प्रतिमानहरूलाई पाँचवटा वर्गहरूमा विभक्त गर्न सकिन्छ:

क) प्रतिबिम्ब-प्रतिमान: साहित्यले आफूबाहिरको यथार्थलाई प्रतिबिम्बित गर्दछ भन्ने धारणा एउटा प्रभावशाली प्रतिमानको रूपमा रही आएको छ । तर, ज्योर्ग लुकाकस जस्ता हङ्गेरियन सिद्धान्तीहरूको मतमा साहित्यले यथार्थलाई ऐनाले वस्तुलाई झैं सोझो रूपमा प्रतिबिम्बित गर्दैन । लुकाकसको विचारमा यथार्थता कृतिको रूपको माध्यमबाट प्रतिबिम्बित हुन्छ र यदि कृतिलाई सही ढङ्गले रचिएको छ भने यसको रूपले वास्तविक संसारको रूपको प्रतिबिम्बन गर्दछ । सही ढङ्गले रचना नगरिएका कृतिहरूमा अव्यवहित समग्रताहरू अथवा त्यस्ता प्रतिरूपहरूको उपस्थिति पाइन्छ जसले वास्तविकताको एउटा पक्षलाई महत्त्व दिने क्रममा अन्य पक्षहरूको उपेक्षा गर्छन् । यी अव्यवहित समग्रताहरू वास्तविकताका वैचारिक विरूपणहरू हुन् जसले वर्ग अन्तर्विरोधमा आधारित समाजको वस्तुगत अवस्थितिलाई गलत रूपले प्रस्तुत गर्दछन् । त्यसैले यी अव्यवहित समग्रताहरूको राजनीतिक महत्त्व छ भन्ने कुरामा लुकाकस विश्वस्त पाइन्छन् ।

ख) उत्पादन-प्रतिमान- फ्रान्सेली मार्क्सवादी-पीरी मैचरीले साहित्यको अवधारणा एउटा उत्पादनकारी श्रमको रूपमा गरेका छन् जसमा कच्चापदार्थहरू अन्तउत्पादनमा रूपान्तरित हुन्छन् । मैचरी लेखकलाई स्रष्टा नभएर उत्पादक मान्दछन् जसले पूर्वविद्यमान साहित्यिक प्रकारहरू, परम्पराहरू, भाषा तथा विचारधाराहरूलाई अन्तउत्पादन वा साहित्यिक कृतिहरूमा रूपान्तरण गर्दछ । विचारधारासमेत कच्चापदार्थको रूपमा कृतिभित्र प्रविष्ट हुने अन्य सबै कुरा उत्पादनकारी प्रक्रियाको क्रममा परिवर्तित हुन्छन् । साहित्यिक उत्पादनको क्रममा हुने यस प्रकारको रूपान्तरण नै मैचरीको तन्मयताको प्रमुख केन्द्र रहेको छ ।

ग) उत्पत्तिमूलक-प्रतिमान- साहित्यिक कृतिहरूको उत्पत्तिक्रमको खोजमा रोमानियामा जन्मेका समाजविज्ञानी लुसिएन गोल्डमेनले कृतिको संरचनालाई लेखकको सामाजिक समूहको 'मानसिक संरचना' सँग सहसम्बद्ध गरेका छन् । केही विशेष सुविधा प्राप्त समाजिक समूहहरूका विशिष्ट प्रकारका विचारधाराहरू अथवा 'विश्वदृष्टि'हरू हुन्छन् । यी विश्वदृष्टिहरू मानसिक संरचनाहरूको रूपमा व्यक्त हुन्छन् र यी मानसिक संरचनाहरूलाई ती समूहहरूको प्रतिनिधित्व गर्ने महान् कलाकार तथा दार्शनिकहरूले सुसङ्गत गर्दछन् ।

घ) ज्ञाननहिक-प्रतिमान- फ्य्राङ्फर्टधाराका मार्क्सवादी विचारक थियोडोर डब्ल्यू एडोरनो कथा तथा यथार्थता एक अर्काबाट एउटा दूरीमा स्थापित छन् भन्ने मत राख्दछन् । यस दूरीले साहित्यिक कृतिलाई एउटा अनुकूल अवस्थिति प्रदान गर्दछ जसबाट कृतिले यथार्थताको आलोचना गर्न सक्छ । साहित्यिक कृतिले यथार्थताको सुव्यवस्थित प्रतिबिम्बन गर्दैन र यस सम्बन्धी स्पष्ट ज्ञान पनि उपलब्ध गर्दैन । बरू कृतिले यथार्थभित्र नै क्रियाशील भएर यसका अन्तर्विरोधहरूलाई अनावृत गर्दछ ।

ङ) भाषा-केन्द्रित प्रतिमानहरू- यो प्रतिमानलाई बाखतिन धाराका कृतविद्यहरूले विकसित गरेका छन् । यसका प्रतिपादकहरू भाषा समाजबाट पृथक् छैन भन्ने मान्दछन् । भाषा सामाजिक अन्तरक्रियाको भौतिक माध्यम

हो र विचारधाराको निर्माण भाषीय sign हरूद्वारा हुन्छ यस किसिमको अवधारणाले भाषालाई समाजको विस्तृत अध्ययनको आरम्भविन्दुको रूपमा प्रतिस्ठापित गरेको छ।

संरचनावादी सिद्धान्तहरू- संरचनावादी सिद्धान्तहरूको मूलआधार स्वीटजरल्यान्डका भाषाशास्त्री फर्डिनेन्ड डी ससुअरको कार्यमा पाइन्छ। ससुअरले 'लाङ्ग' तथा 'पेरोल' अथवा भाषाको वास्तविक प्रयोगभन्दा पूर्व विद्यमान भाषापद्धति र भाषाको वास्तविक तथा व्यक्तिगत प्रयोगमध्ये एउटा आधारभूत विभेदको स्थापना गरेका छन्। भाषीय अध्ययन उचित विषय व्यक्तिगत प्रयोग वा पेरोल नभएर भाषापद्धति वा लाङ्ग हो। यसप्रकार ससुअरले आफ्नो व्याख्याको केन्द्र भाषाको 'समलालिक' पक्ष वा भाषापद्धतिलाई बनाउँदै भाषीयपरिवर्तनसँग सम्बद्ध रहेको यसको 'ऐतिहासिक पक्ष' लाई उपेक्षा गरेका छन्।

भाषाको प्रमुख कार्य संसारमा भएका वस्तुहरूप्रति निर्देश वा सङ्केत गर्नु हो भन्ने विचारको ससुअरले खण्डन गरेका छन्। उनको विचारमा शब्दहरूलाई वस्तुहरूसँग तदनुरूप मान्न सकिदैन, शब्दहरू यस्ता 'सङ्केत'हरू हुन् जसलाई दुई भागमा विभक्त गर्न सकिन्छ : लेखिएको अथवा बोलिएको चिह्न वा 'सङ्केतक' तथा यस चिह्नलाइ लेख्दा वा बोल्दा लिइएको अवधारणा वा 'सङ्केतित' सङ्केतक तथा सङ्केतित मध्येको सम्बन्ध यादृच्छिक भए तापनि यसलाई सामाजिक परम्पराले थामेको हुन्छ। अन्त्यमा सङ्केत को अर्थ यसको 'त्यहाँ बाहिर' संसारमा भएका वस्तुहरूसँगको सम्बन्धबाट व्युत्पन्न नभएर भाषापद्धतिका अरू सङ्केत हरूप्रतिको विभेदीय सम्बन्धबाट हुन्छ।

ससुअरको केन्द्रीय अन्तर्दृष्टिहरूको प्रयोग गर्दै संरचनावादीहरूले मानवीय अर्थसिर्जनका अभ्यासहरूको व्याकरण वा लाङ्ग पत्ता लगाउने प्रयत्न गर्दै आएका छन्। यसै क्रममा क्लाउडे लेभी स्ट्राउसले मिथकहरू, अनुष्ठानहरू तथा सगोत्रतासंरचनाहरूको समकालिक अध्ययन गरी यिनको आधारभूत लाङ्ग पत्ता लगाउने उपक्रम गरेका छन्। यस्तै गरेर समस्त रूसी परीकथाहरूको सङ्ग्रह एकत्तीसवटा कृत्य तथा सातवटा कार्यक्षेत्र को एउटै आधारभूत समूहमा निर्मित भएको धारणा भ्लादिमिर प्रोपको छ। वर्णनात्मकको सार्वत्रिक व्याकरण पहिल्याउने उद्देश्यले ए.जे. ग्रेइमासले प्रोपको 'सातवटा कार्यक्षेत्र' को सट्टा दोहोरो प्रतिरोधका तीनवटा जोडाको प्रस्ताव गरेका छन् : विषय/वस्तु, प्रेषक/प्रापक तथा सहयोगी/प्रतिपक्षी। टवेटान टोडोरोवको निम्ति वर्णनात्मकको अल्पतम एकाइ प्रतिज्ञप्ति हो जुन कि कर्ता (उदा० व्यक्ति) अथवा विधेय (उदा० कार्य) दुवै हुन सक्छ। प्रतिज्ञप्तिहरूको समूह मिलेर अनुक्रम बन्दछ र अनुक्रमहरूको संयोगबाट मूलपाठको रचना हुन्छ।

रोमान्टिक तथा केही हदसम्म नव-समालोचनात्मक विचारकहरूको विपरीत संरचनावादीहरू साहित्यिक कृतिको रचनातन्त्रको अध्ययन वस्तुगत रूपले गर्न सकिन्छ भन्ने कुरामा विश्वस्त छन्। यसबाहेक, साहित्यिक कृतिले लेखकको मूलभूत व्यक्तित्वलाई अभिव्यक्त गर्दछ भन्ने पारम्परिक धारणाको विपरीत संरचनावादीहरू लेखकले पूर्वविद्यमान लेखनहरूको मिश्रण मात्र गर्न सक्तछ भनी मान्दछन्। लेखकहरूले भाषाको प्रयोग आत्म-अभिव्यक्तिको निम्ति गर्न नसकी यस्तो प्रयोग भाषा र संस्कृतिको पूर्वलिखित तथा अपरिमित शब्दकोशबाट शब्द निकाल्न मात्र सक्तछन्। अर्थको सामाजिक तथा ऐतिहासिक सिद्धान्तका मूलबीजहरू यस मान्यतामा अन्तर्विष्ट छन्। तर संरचनावादी परियोजनाको समकालिक

तन्मयताले गर्दा यसमा यी मूलबीजहरूको प्रस्फुटन हुन सकेन ।

उत्तर-संरचनावादी सिद्धान्तहरू- संरचनावादका केन्द्रीय मान्यताहरूलाई उत्तर-संरचनावादी सिद्धान्तहरूले विभिन्न रूपमा चुनौती दिएका छन्। यी विभिन्न सिद्धान्तहरूको पृथक्तापूर्वक अध्ययन गर्नु वाञ्छनीय देखिन्छ ।

क) विनिर्माणवाद- जैक डेरिडाले **स्ट्रक्चर, साइन एन्ड प्ले इन द डिसकोर्स अफ ह्युमन साइन्सेस** भन्ने पुस्तकमा प्लेटोदेखि यताका समस्त पश्चिमी दर्शनका आधारभूत मान्यताहरूलाई प्रश्न गरेका छन्। पाश्चात्य तत्त्वमीमांसाको प्रमुख विशिष्टता केन्द्रीय मूलतत्त्व अथवा उद्‌गमविन्दु (तत्त्व, सत्य, चेतना, मानव, ईश्वर वा संरचना) को खोज रहेको छ । यस **'लेगोसेन्ट्रिक' पद्धतिको** एक निहितार्थ लेखनभन्दा वाणीलाई अधिक महत्त्व दिने प्रवृत्तिमा प्रव्यक्त भएको छ। लेखनभन्दा वाणी विचार-उद्‌भव वा वक्तामा रहेको अर्थ केन्द्रको नजीक छ भन्ने धारणाको कारणले वाणीलाई अधिक महत्त्व दिइएको हो । डेरिडाको मतमा लेखन तथा वाणी (कथन) को संयोजन तथा कथनलाई दिइएको महत्त्व **'प्रबल-पदानुक्रम'** को एउटा नमूना हो। विद्यमानताको तत्त्वमीमांसा वा **'लोगोसेन्ट्रिजम' लाई** कायम राख्न धेरै यस्ता **'प्रबल पदानुक्रम' हरू** (उदा० **प्रकृति** /संस्कृति) लाई कायम राखिएको छ । विभिन्न मूलपाठहरूका विनिर्माणवादी पाठनमा डेरिडा सर्वप्रथम पदानुक्रमका पदहरूलाई **'सम्पूरक'** को अवधारणा प्रयोग गर्दै विपर्यस्त गर्दछन् र त्यसपछि अर्को चरणमा दोस्रो पदलाई पनि श्रेष्ठताको अवस्थितिबाट विस्थापित गरेर नयाँ पदानुक्रमको स्थापनालाई अस्वीकार गर्दछन्।

यसप्रकार ससुअरको मूलपाठको पाठनक्रममा डेरिडा सङ्केतित/संङ्केतक पदानुक्रमलाई विपर्यस्त गर्दछन्। यसको निम्ति **'सङ्केत'** को विभाजित प्रकृतिलाई औंल्याउन डेरिडाले **'डिफराँस'** को प्रयोग गरेका छन्। 'डिफराँस'का दुईवटा अर्थहरू छन् : 'भिन्न हुनु' तथा 'आस्थगित हुनु'। 'भिन्न हुनु' एउटा स्थानिक अवधारणा हो : भाषापद्धतिमा फैलिएर रहेका भिन्नताहरूमध्येबाट **'सङ्केत'** को उन्यज्जन हुन्छ। यसप्रकार अर्थ कुनै एउटा **'सङ्केत'** मा पूर्णरूपले विद्यमान नभई भाषिक अर्थको सम्पूर्ण जटिल पद्धतिमा विसारित भएको हुन्छ । आस्थगित हुनु अर्कोतर्फ एउटा कालिक अवधारणा हो। उदाहरणको निम्ति **'सङ्केतक'** वि-धा-ल-य को शब्दावलीमा अर्थ खोज्ने प्रयत्नमा हामी नयाँ **'सङ्केतक'** हरू भेट्‌दछौ, यी नयाँ **'सङ्केतक'** हरूको अर्थ खोज्दा हामी अझै नयाँ सङ्केतक हरूलाई भेट्‌दछौं । **'सङ्केतित'** को अन्तहीन आस्थगनको यस प्रक्रियामा अर्थको निरन्तर विलम्बन हुन्छ ।

डेरिडाको दर्शन/साहित्यको पदानुक्रमको विनिर्माणलाई पहिल्याउँदै पौल डिमैनले यथातथ्य/आलङ्कारिक भाषाको पदानुक्रमको तथ्यतालाई प्रश्न गर्छन्। पारम्परिक दृष्टिमा दर्शनलाई आलङ्कारिक भाषाको सन्दूषणबाट टाढा रहेको मानिन्थ्यो भने साहित्यलाई आलङ्कारिक भाषाको जालभित्र रहेको कल्पनाको रूपमा लिइन्थ्यो । दर्शन/साहित्यको पदानुक्रमलाई विपर्यस्त गरेर डेरिडाले दर्शनलाई अपमार्जकको तल राखेका छन् : त्यस्तै गरेर डिमैनले डेरिडा र उनीभन्दा पहिले नित्सेलाई पहिल्याउँदै भाषा मूलभूत रूपले अभिव्यञ्जनात्मक नभएर आलङ्कारिक छ भन्ने विश्वास व्यक्त गरेका छन्। भाषाका कुनै पनि प्रयोगहरू यसको आलङ्कारिक विशिष्टताबाट मुक्त नभएका हुनाले दर्शन, साहित्य तथा समालोचना जस्ता प्रायोगिक वर्गहरूका

परिसीमाहरू एक अर्कामा विलीन भई निस्कने 'मूलपाठकीय मुक्तक्रीडा' को प्रयोग जे हिलिस मिलर हेरोल्ड ब्लुम तथा ज्योफरी हार्टमैन जस्ता अमेरिकी विनिर्माणवादीहरूको कृतिमा देखिन्छ ।

ख) भावाजन्य सिद्धान्तहरू -संरचनावादीहरूको दृष्टिमा भाषीय अध्ययनको मुख्य विषय 'लाङ्ग' हो तथा भाषाका व्यक्तिगत प्रयोगहरू 'पेरोल' को क्षेत्रमा पर्दछन् । भाषासम्बधी यस धारणाले संवाद वा संसर्गमा अन्तर्विष्ट ती व्यक्तिसापेक्ष प्रक्रियाहरूको अपवर्जन गर्दछ जसको माध्यमबाट व्यक्तिहरू एकअर्का तथा समाजसँगको अन्तरक्रियामा सम्मिलित हुन्छन् । भाषाका सिद्धान्तीहरू भने भाषालाई एक अवैयक्तिक पद्धति नमानेर यसलाई अन्य पद्धतिहरूसँग सन्धियुक्त भएको ठान्दछन् ।

मूलपाठमा जोड दिने केही सिद्धान्तीहरू भाषा नै शक्ति हो भन्ने तथ्यको उपेक्षा गर्छन् । तर भाषाका माध्यमबाट वास्तविक 'शक्ति' को अभ्यास गरिन्छ तथा यस शक्तिका वास्तविक असरहरू देखा पर्दछन् । यसैप्रकार मार्क्सवादी विचारक लुइ अलथुसरले विचारधारालाई विभिन्न भौतिक संस्था (राजनैतिक, कानूनी, शैक्षिक, धार्मिक तथा अन्य) हरूमध्ये स्थापित गरेका छन् । यी भौतिक संस्थाहरू नै शक्तिका निर्णायकहरू हुन् । एवं मिसेल फुकुल निरपेक्ष वा परिशुद्ध 'सत्य' तथा वस्तुगत ज्ञानको सम्भावनाप्रति संशय व्यक्त गर्दछन । यस्ता 'सत्यहरू' शासनशक्ति प्राप्त भएका विशिष्ट वर्ग तथा वैचारिक र राजनैतिक प्राधिकारहरूले निर्धारण गरेको 'सत्यका रूपरेखा' हरूमा निर्भर गर्दछन् । यी 'सत्यहरू' को सार्वसत्रिक तथ्यता हुँदैन, यिनीहरू शोषणका सामाजिक सम्बन्धलाई संरक्षण तथा नियन्त्रण गर्ने इतिहासजन्य तरीकाहरू हुन् ।

ग) नव-ऐतिहासिकतावाद- १९८० को दशकमा संयुक्तराज्य अमेरिकामा भएको विनिर्माणवादको प्रभावलाई साहित्यिक इतिहासको एउटा नयाँ सिद्धान्त तथा अभ्यासले चुनौती प्रस्तुत गरेको देखिन्छ । धेरैजसो उत्तर-संरचनावादीहरू ऐतिहासिक सत्यको पुनर्प्राप्तिप्रति संशयी छन् भने नव-ऐतिहासिकतावादीहरू मूलपाठक र एउटा नयाँ तथा इतर-सत्यतिर अभिमुख भएको ऐतिहासिक अध्ययन सम्भव छ भन्ने ठान्दछन् । नव-ऐतिहासिकतावादका केही आधारभूत मान्यताहरू तल वर्णन गरेबमोजिम छन् :

१) इतिहास वर्णनको रूपमा प्रस्तुत हुने भएकोले विगत परिशुद्ध रूपमा प्राप्य नभई सधैं चित्रणको रूपमा मात्र उपलब्ध हुन्छ ।

२) ऐतिहासिक समय अवधिहरू समन्वित सत्त्वहरू होइनन् । यसैले नव-ऐतिहासिकतावादीहरू एउटा तथा एकरूपीय इतिहासको सट्टा विच्छिन्न तथा अन्तर्विरोधी इतिहासको परिकल्पना गर्छन् ।

३) आफ्नो ऐतिहासिक अवस्थितिको अतिक्रम सम्भव नभएको हुँदा इतिहासकारहरूले विगतको अध्ययनक्रममा तटस्थता तथा वस्तुगतता कायम गर्न सक्तैनन् ।

४) साहित्य तथा इतिहासबीचको सम्बन्धबारे पुनर्विचार गर्नु आवश्यक देखिन्छ । साहित्यको पृष्ठभूमिको रूपमा स्थापित गर्न सकिने कुनै अपरिवर्तनशील तथा स्थिर इतिहासको अवधारणा सम्भव छैन भने अर्कोतिर साहित्यिक कृतिहरूलाई मानवआत्माको परम तथा ज्ञानातीत अभिव्यक्तिको रूपमा लिन सकिँदैन । यस दृष्टिबाट साहित्यिक कृतिहरू अन्य मूलपाठहरूबाट भिन्न छैनन् ।

स्टेफेन ग्रीनब्लाट, लुइ मोनट्रोस, जोनाथन गोल्डवर्ग, कैथेराइन गालाघर, स्टीफेन ओरजेल तथा लियोनार्ड टेनेन हाउस जस्ता नव-ऐतिहासिकतावादीहरू यसप्रकार साहित्यिक

तथा असाहित्यिक, लिखित तथा अलिखित र मापदण्डीय तथा लोकगत मूलपाठहरूको सामाजिक तथा सांस्कृतिक अधिमूलपाठमा एकैसाथ हुने सञ्चरणको परिकल्पना गर्दछन्। नव-ऐतिहासिकतावादले यस सञ्चरणका व्यवस्था तथा निश्चयमात्रकहरूको समकालिक अध्ययन गर्दछ ।

पाठक-प्रतिक्रियासिद्धान्त- पाठक-प्रतिक्रियावादी समालोचकहरू कृतिलाई अर्थको उपलब्ध संरचनाको रूपमा व्याख्या गर्नुको सट्टा पाठक मूलपाठ अन्तरकार्यको प्रक्रियामा उत्पन्न हुने पाठकका प्रतिक्रियाहरूको विश्लेषण गर्दछन्। पाठक सम्पूर्ण रूपले सूत्रबद्ध गरिएको अर्थको निष्क्रिय प्रापक नभएर अर्थनिर्माणको क्रियाशील कर्ता हो भन्ने कुरामा सबै पाठक-प्रतिक्रियावादीहरूको सहमति देखिन्छ ।

रोमन इनगार्डनद्वारा प्रतिपादित पाठन-प्रक्रियाको दृश्यप्रपञ्चवादी व्याख्याको प्रतिमानलाई विकसित गर्दै जर्मन पाठक-प्रतिक्रियासिद्धान्ती वुल्फगैंग आइजर साहित्यिक मूलपाठमा सधैं 'अन्तराल' हरू अथवा 'अनिर्धार्यता' हरू अन्तर्विष्ट रहेका हुन्छन् भन्ने धारणा राख्छन्। यी 'अनिर्धार्यता' हरूलाई पाठकले मूलपाठसँगको सिर्जनात्मक सहभागिताद्वारा सम्पूरित गर्दछ । सम्पूरणको कार्य कुन हदसम्म मूलपाठले निर्धारण गर्छ वा गर्दैन तथा पाठकहरू कुन हदसम्म यस कार्यको लागि स्वतन्त्र छन् वा छैनन् भन्ने प्रश्नको उत्तर खोज्नु नै पाठक-प्रतिक्रिया-सिद्धान्तको मूल समस्याको रूपमा रही आएको छ। लेखकका साभिप्रायिक कृत्यहरूले पाठकका सिर्जनात्मक सहभागिताका प्रक्रियाहरूलाई सीमाबद्ध गर्दछन् भन्ने धारणा आइजरको छ । यसले गर्दा हामी केही पाठनहरूलाई गलत पाठनको रूपमा अस्वीकृत गर्न सक्तछौं ।

नोरमन होल्यान्डले पाठक-प्रतिक्रियाको व्याख्याको निम्ति मनोवैश्लेषिक अवधारणाहरूको प्रयोग गरेका छन् । पाठकका आत्मरक्षणका विशिष्ट उपायहरू, प्रत्याशाहरू तथा इच्छापूर्तिका स्वप्नचित्रहरू मिलेर उसको 'व्यक्तित्व-प्रकरण' को संस्थापन गर्छन् । यसै 'व्यक्तित्व-प्रकरण' ले धेरै हदसम्म पाठकको व्यक्तिसापेक्ष प्रतिक्रियाहरूको निर्धारण गर्दछ ।

स्टेनले फिस 'भावात्मक शैलीशास्त्र' का प्रतिपादक मानिन्छन् । पाठनको प्रक्रियामा पृष्ठमा छापिएका शब्दहरूको स्थानिक अनुक्रम 'शिक्षित पाठक' को अनुभूतिको कालिक बहावमा परिवर्तित हुन्छ भन्ने धारणा फिसको छ । साहित्यकृतिमा हुने भाषीय प्रयोगको अर्थ कुनै अन्तिम, यथातथ्य तथा संशुद्ध परिणाममा नभएर पाठकको सम्पूर्ण अनुभूतिमा हुने हुँदा पाठकका पाठनसम्बन्धी दोषहरू मूलपाठको अर्थका अभिन्न भागको रूपमा रहन्छन् । परिणामस्वरूप कुनै पनि पाठनलाई 'सही पाठन' को रूपमा लिन सकिदैन । तर पाठकहरू एउटै 'व्याख्यात्मक समुदाय' का भएको खण्डमा उनीहरूको व्याख्यामा अनुरूपता देखा पर्दछ ।

'परिग्रह-सिद्धान्त' ले पाठक-प्रतिक्रिया-सिद्धान्तको ऐतिहासिक अनुप्रयोग गर्दछ । यसको आरम्भस्रोत हसर्लको वर्णनात्मक दृश्यप्रपञ्चवादमा नभएर हाइडेगरको व्याख्यात्मक दृश्यप्रपञ्चवादमा पाइन्छ। मानव-अस्तित्वको प्रदत्ततालाई विश्लेषण गर्दै हाइडेगरले तटस्थ अवलोकन सम्भव छैन तथा हामी सधैं हाम्रा चेतनाका विषयहरूसँग विलयनको अवस्थामा रहन्छौं भन्ने तर्क पेश गरेका छन् । हानस ज्योर्ग गादामरले **ट्रुथ एन्ड मेथोड** (१९७५) मा हाइडेगरको अवस्थितिवादी उपागमनलाई साहित्यसिद्धान्तको क्षेत्रमा प्रयोग गर्दै अर्थव्याख्याताको ऐतिहासिक अवस्थितिमा निर्भर गर्दछ भन्ने मान्यता व्यक्त गरेका छन् ।

गादामरबाट प्रभावित 'परिग्रहसिद्धान्त' ले कुनै एक पाठकको प्रतिक्रियामा ध्यानकेन्द्रण नगरी एउटै अथवा भिन्न मूलपाठहरूप्रति पाठनका सामान्य-जनका व्याख्यात्मक तथा मूल्याङ्कनात्मक प्रतिक्रियाहरूको परिवर्तनशीलताको अध्ययन गर्दछ । यसप्रकार हानस रोबर्ट जाउसले कुनै मूलपाठको वस्तुगत अर्थ नभए तापनि यसका वस्तुगतरूपले वर्णनीय विशेषताहरू भएको दावी गर्दछन् । पाठकको भाषीय तथा सौन्दर्यपरक 'प्रत्याशाहरूको दिगन्त' तथा यी प्रत्याशाहरूलाई मूलपाठका विशिष्टताहरूले प्रस्तुत गरेको चुनौतीको क्रममा हुने अभिपुष्टि, विफलता तथा खण्डनको सन्धि नै पाठकको प्रतिक्रिया हो ।

परिग्रहसिद्धान्तका दुईवटा पक्षहरू छन् । परिग्रह सौन्दर्यमीमांसाको रूपमा कुनै पनि साहित्यिक कृतिको अर्थ तथा सौन्दर्यविषयक चरित्रको परिभाषा यसले शाब्दिक तथा सौन्दर्यपरक सम्भावनाका समूहको दृष्टिबाट गर्दछ । विभिन्न समयमा भएका सञ्चित प्रतिक्रियाहरूमा यी सम्भावनाहरू व्यक्त हुन्छन् । परिग्रह इतिहासको रूपमा यसको अर्को पक्षले साहित्यिक कृतिहरूप्रतिको पाठक-प्रतिक्रियामा हुने परिवर्तनहरू तथा 'दिगन्त' सम्बन्धी परिवर्तनहरूमध्येको अनुरूपताको अध्ययन गर्दछ ।

मनोवैश्लेषिक समालोचना- प्रायोगिक मनोविश्लेषणका केही पारम्परिक पूर्वधारणाहरू रहेका छन् । साहित्यिक कृतिलाई स्वप्नचित्र सदृश मान्नु तथा साहित्यिक पात्रलाई आफ्नै एउटा मनोग्रन्थी लिएर बाँच्ने व्यक्ति ठान्नु यस्तै केही पूर्वधारणाहरू हुन् । साहित्यिक मूलपाठलाई सपनाअनुरूप मानेर यसको विस्तृत व्याख्या गरेमा लेखकको मनोवृत्तिको बारेमा जान्न सकिन्छ भन्ने धारणा शास्त्रीय मनोवैश्लेषिक समालोचकहरूको रहेको छ । यसको विपरीत सन् १९५० तथा १९६० का दशकहरूमा उदय भएको शास्त्रीय मनोवैश्लेषिक समालोचनाको दोस्रो चरणमा भने व्याख्याको केन्द्र लेखक मूलपाठसम्बन्धबाट विस्थापित भएर मूलपाठपाठक सम्बन्धहरूमा एकाग्र हुन पुगेको देखिन्छ । यस उपागमनका सबैभन्दा सक्रिय प्रर्वतक नर्मन हलेन्डले मूलपाठ-पाठकले सम्बन्धहरूलाई इद-स्वैर कल्पनाहरू तथा अहम्-प्रतिरक्षाहरूको दृष्टिले विश्लेषण गरेका छन् । अवचेतनमा रहेका इच्छा तथा भयहरूको सांस्कृतिक दृष्टिले स्वीकार्य अर्थहरूमा हुने रूपान्तरणमा नै साहित्यबाट प्राप्त हुने आनन्दको स्रोत रहन्छ भन्ने मत हलेन्डको छ ।

फ्रायडलाई, भाषीय रूपले पुनर्व्याख्या गर्ने जैक लकानको प्रयत्नसँगै विकसित भएको मनोवैश्लेषिक समालोचनाको तेस्रो चरणमा विश्लेषणको मुख्य केन्द्र भाषा रहेको छ । शिशुका अनुभूतिहरू अभिन्न तथा अविभाजित अव्यवस्थाका रूपमा रहन्छन् भन्ने विचार व्यक्त गर्दै लकानले यस्तो अव्यवस्थालाई 'ल होमलेट' भन्ने संज्ञा दिएका छन । यो आकारहीन अव्यवस्था वा 'वास्तविक' नै भाषीय प्रक्रियाको प्राथमिक क्षेत्र हो । यसै आकारहीन साङ्केतिक वा 'वास्तविक' को क्षेत्रमा सङ्केतकहरू चिप्लिने क्रममा नै 'सङ्केतित' हरूको चयन हुने गर्दछ । बालकले भाषाको साङ्केतिक पद्धतिमा प्रविष्ट हुँदा गुमाएको 'वास्तविक' को अनुभूतिलाई उपलब्ध गराउनमा अर्थसिर्जनका पद्धतिहरू अपर्याप्त छन् । तर इच्छित वस्तुहरूप्रतिको मानिसका सम्बन्धहरूमा 'वास्तविक' उपस्थित हुने गर्दछ किनभने उसले जे इच्छा गरेको छु भनेर सोच्तछ इच्छित वस्तु कहिले पनि हुँदैन । वास्तवमा उसले इच्छा गरेको वस्तु सधैं

'वास्तविक' को आकारहीन अव्यवस्थाको अनुभूति नै हुने गर्दछ ।

याकोबसनले वर्णन गरेको 'लक्षणा' तथा 'रूपक' का द्विध्रुवीय अवधारणहरू तथा ससुअरका 'सिन्टैगमेटिक' तथा 'पैराडिगमैटिक' विभेदहरू तथा फ्रायडका 'सङ्क्षेपण' तथा 'विस्थापन' का धारणाहरू अनुरूप छन् भन्ने विचार लकानले व्यक्त गरेका छन्। 'लक्षणा' तथा 'विस्थापन' को प्रमुख विशेषता संशक्तिको छ भने 'रूपक' तथा 'सङ्क्षेपण' को मुख्य विशेषता समरूपताको छ । शब्दहरूको प्रयोग हुँदा 'वास्तविक' सन्तुष्टिको खोजीमा 'सङ्केतक' हरूको अन्तहीन शृङ्खलाको उत्पत्ति हुने गर्दछ । यसलाई लकान भाषाको लाक्षणिक प्रयोग मान्दछन्। यस्तै गरेर भाषिक प्रयोगको क्रममा सतहको अर्थले दमित अर्थलाई प्रतिस्ठापन्न गर्ने गर्छ । यसलाई लकान भाषाको रूपकीय प्रयोग मान्दछन् । यसैले अतिशयोक्तिपूर्वक भन्ने हो भने लकानको निम्ति हरेक शाब्दिक प्रयोग एउटा फ्रायडीय 'भूल' हो ।

लकानको सिद्धान्तले मनोविश्लेषण तथा साहित्य-समालोचनाबीचको सम्बन्धमा आधारभूत परिवर्तन ल्याएको छ । शास्त्रीय मनोविश्लेषणको सिद्धान्तले मूलपाठहरूलाई लेखक तथा पात्रहरूको मनोदशा पत्ता लगाउनको निम्ति सूत्रको रूपमा लिन्थ्यो भने लकानको कार्यले भाषिक भूमिकाको पुन:मूल्याङ्कन गर्ने उत्तरदायित्व लिएर शास्त्रीय सिद्धान्त तथा अभ्यासलाई नयाँ चुनौती प्रस्तुत गरेको छ ।

नारीवादी समालोचना- नारीवादी आन्दोलनसँग सम्बद्ध रहेको यस समालोचनाले सबै उपागमनहरूको नारी-दृष्टिकोणबाट सार्वत्रिक पुन:व्याख्यानको प्रयत्न गरेको छ। यस सम्बन्धमा, साहित्यिक मापदण्डहरू उभयलिङ्ग केन्द्रिक छन् तथा यसले स्त्री पाठकहरूमा गम्भीर तथा क्षतिपूर्ण असर पारेको छ भन्ने कुरामा नारीवादीहरू विश्वस्त छन् ।

आधुनिक नारीवादी समालोचनाका आधारहरू भर्जीनिया वुल्फ तथा सिमोन द बुआका कृतिहरूमा भेट्न सकिन्छ। यी लेखिकाहरूका रचनाले नारीवादी समालोचनाका दुई प्रमुख पक्षलाई अङ्कित गरेको पाइन्छ: १) नारीवादी सामाजिक समीक्षा जसमा पितृसत्तात्मक संस्कृतिमा लेखनको प्रयास गर्ने नारीहरूको विश्लेषण गरिन्छ तथा २) नारीवादी सौन्दर्यशास्त्रको विकासको प्रयत्न जसमा नारी-लेखन कसरी एउटा भिन्न किसिमको नारी-भाषाको रूपमा प्रस्तुत हुन्छ भन्ने प्रश्नको अवलोकन गरिन्छ । सिमोन द बुआले द सेकेन्ड सेक्स मा पितृसत्तात्मक संस्कृतिको आलोचना गर्दै समाज तथा कलामा नारीको पार्श्ववर्ती अवस्थाको अवलोकन गरेकी छन् भने भर्जीनिया वुल्फले पुरुषलेखनको अनम्यता विपरीत नारीलेखनका सुनम्यता जस्ता विशेषताहरू देखाउने नयाँ किसिमको लेखनशैलीको प्रस्ताव गरेकी छन्। यस्तै गरेर इलेइन सोवाल्टरले नारीलेखक तथा नारीपाठकतर्फ निर्देशित भएका दुई भिन्न किसिमका नारीवादी समालोचकहरूबीच विभेदको उल्लेख गर्दै नारीलेखनका भिन्नताहरूलाई व्याख्या गर्ने चार प्रमुख उपागमनहरूलाई औंल्याएकी छन् : जैविक, भाषिक, मनोवैश्लेषिक तथा सांस्कृतिक। नारीलेखनका विशिष्टताहरूको विश्लेषणको निम्ति उनी आफैले भने सांस्कृतिक प्रतिमानको अनुमोदन गर्छिन् ।

नारी-लैङ्गिकता एउटा अन्तर्भूमिक तथा अज्ञात सत्त्व हो भन्ने मान्यता चान्तल चवाफ, जेवियर गउतियर तथा लुस इरीगारी जस्ता फ्रान्सेली नारीवादीहरूको रहेको छ । यस्तै

गरेर नारीलेखनको प्रख्यात घोषणापत्रको रूपमा मानिने द लाक अफ द भेडुसा (१९७६) भन्ने निबन्धमा हेलन कियक्सले नारीलेखनलाई px-oedipal अवस्थाको पूर्व-भाषीय मातृ-शिशु एकत्वसँग सम्बद्ध गरेकी छन्। नारीवादकी अर्की मुख्य सिद्धान्ती जुलिया क्रिस्टेवा मानिन्छिन्। उनको मतमा नारी लैङ्गिकताको प्रत्यक्ष सम्बन्ध काव्यात्मक उत्पादकत्व तथा ती मनोदैहिक प्रवृत्तिहरूसँग छ जसले पुरुष-भाषाको एकात्मक अर्थपरकताको विखण्डन गर्दछन्।

उपसंहार- अहिलेसम्म छलफल गरिएका विभिन्न साहित्य-सिद्धान्तहरूले भाषीय-सम्प्रेषणका भिन्न निर्देशाङ्कहरूलाई महत्त्व दिने गरेको तथा ती निर्देशाङ्कहरूसँग सम्बद्ध भिन्न भाषीय कृत्यहरूमा जोड दिएको देखिन्छ। याकोबसनको प्रतिमानअनुरूप रचिएकोआरेखमा यी सिद्धान्तहरूलाई निम्न रूपमा अवस्थित गर्न सकिन्छ।

मार्क्सवादी
रोमान्टिक रूपात्मकतावादी पाठक-प्रतिक्रियावादी
संरचनावादी

रोमान्टिक सिद्धान्तहरूले लेखकको जीवन तथा मस्तिष्कलाई जोड दिने गरेका छन्। आफ्ना आरम्भिक अभिव्यक्तिहरूमा आधुनिक साहित्य-सिद्धान्त लेखकप्रतिको यस तन्मयताको प्रतिक्रियास्वरूप विकसित भयो तथा यो प्रतिक्रियालाई नव-समालोचनात्मक तथा संरचनावादी परियोजनाहरूमा स्पष्ट रूपले देख्न सकिन्छ। यसै प्रतिक्रियास्वरूप दुवै किसिमका रूपात्मकतावादी उपागमनहरू (नव-समालोचना तथा रूसी रूपात्मकतावाद) ले लेखनप्रकृतिप्रतिको सङ्केन्द्रण देखाउँछन्, तर नव-समालोचनात्मक विचारधाराको विपरीत रूसी रूपात्मकतावाद भने 'विसामान्यीकरण' को अवधारणाको कारणले केही न केही रूपले पाठकप्रति ढल्किएको देखिन्छ। यसै गरेर मार्क्सवादीहरू ऐतिहासिक तथा सामाजिक सन्दर्भलाई आधारभूत मान्छन् भने संरचनावादी काव्यशास्त्रले अर्थरचनाको निम्ति प्रयोग हुने सङ्केतपद्धतिमा ध्यान-केन्द्रण गर्ने गर्छ। उत्तर-संरचनावादी सिद्धान्तहरूलाई दुई भागमा विभक्त गर्न सकिन्छ : सान्दर्भिक तथा मूलपाठकीय। विनिर्माणवाद जस्ता उत्तर-संरचनावादी सिद्धान्तहरूको मूल-केन्द्र 'सङ्केतपद्धति' रहेको छ भने भाषाजन्य सिद्धान्तहरू तथा नव-ऐतिहासिकतावाद जस्ता सान्दर्भिक सिद्धान्तहरू भने सङ्केतपद्धतिबाट सन्दर्भतिर भएको स्थानान्तरणलाई देखाउँछन्। पाठक-प्रतिक्रियावादी सिद्धान्तहरूको व्याख्या-केन्द्र पाठकको अनुभूतिमा रहेको छ। यस्तै गरेर मनोवैश्लेषिक समालोचनाका प्रथम तथा द्वितीय चरणहरूले क्रमशः लेखक तथा पाठकप्रतिको तल्लीनतालाई देखाउँछन् भने लकानको सिद्धान्त मूलरूपले भाषासँग सम्बद्ध रहेको छ।

आरेखीय विभेदको यस प्रतिमानमा नअटाउने अन्य सिद्धान्तहरू पनि छन्। यसमध्ये सांस्कृतिक मानवशास्त्रबाट विकसित भएको तथा अवचेतनलाई आद्यरूपीय आकृतिहरू तथा मानवजातिका आद्यबिम्बहरूको सामूहिक भण्डार मान्ने युङ्गको अवधारणामा आधारित रहेको मिथक-समालोचना अथवा आद्यरूपीय समालोचनालाई लिन सकिन्छ। गिल्बर्ट मरे, जेम्स फ्रेजर तथा मउद बोदकिन जस्ता आद्यरूपीय समालोचकहरू साहित्यमा प्रकट हुने मानवजातिका आदि मिथकहरूको अध्ययन गर्छन् भने यसका प्रमुख प्रवर्तक नरथ्रोप फ्रायले आफ्नो एनाटोमी अफ क्रिटिसिज्म (१९५७) भन्ने पुस्तकमा साहित्यलाई जीवन तथा यथार्थताप्रतिको समीक्षा नमानेर यसको

अवधारणा जीवन तथा यथार्थता दुवै अन्तर्विष्ट भएको शाब्दिक सम्बन्धहरूको पद्धतिको रूपमा गरेका छन् । आद्यरूपीय समालोचना झैं नारीवादी समालोचनालाई पनि याकोबसनको प्रतिमानमा आधारित रहेको आरेखीय विभेदमा स्थान दिन सकिंदैन। नारीवादी समालोचनालाई अन्य साहित्यसिद्धान्तहरू झैं साहित्यप्रतिको एउटा उपागमनको रूपमा लिन सकिंदैन। बरु यसलाई सबै उपागमनहरूको एउटा भिन्न तथा क्रान्तिकारी अवस्थितिबाट पुन:व्याख्याको प्रयत्नको रूपमा लिनु बढी उपयुक्त देखिन्छ ।

-स.उ.

आलोचना-पाश्चात्य-२–प्लेटोको समयदेखि आजसम्म अपनाइएको साहित्यिक कृतिहरूको तर्कसङ्गत मूल्याङ्कन गर्ने पद्धतिलाई पाश्चात्य समालोचना भनेर बुझ्नुपर्छ । तर पाश्चात्य समालोचनाको परिचय यतिले मात्र पुग्दैन । विश्वभरि साहित्यका अनेक विधाहरूका मान्यताप्राप्त संरचनाहरूलाई आधार राखेर मूल्याङ्कन गर्ने पद्धति भएको विधा नै समालोचना हो । यो समालोचनापद्धति मूलत: पाश्चात्य समालोचनाले प्रभावित देखिन्छ । त्यसकारण पाश्चात्य समालोचनापद्धतिको सार्वभौमिक महत्त्व छ ।

पाश्चात्य समालोचनाको परिचय ऐतिहासिक आधारमा पनि गर्न सकिन्छ र यस विधाले देखाएका मूल चरित्रहरूको आधारमा पनि गर्न सकिन्छ । दुवै पद्धतिलाई आधार राखेर यो परिचय प्रस्तुत गरिएको छ ।

१. मूल चरित्रको आधार-अब्राम्स (१९५३: १-२६) पाश्चात्य समालोचनालाई त्यसका मूल चरित्रको आधारमा वर्गीकरण गर्छन् । उनको विचारमा पाश्चात्य समालोचनाका निम्नलिखित चरित्र छन्-

- अनुकृतिमूलक
- सम्प्रेषणमूलक
- अभिव्यक्तिमूलक, र
- वस्तुपरक

अनुकृतिमूलक- अनुकृतिमूलक विचार सबभन्दा पुराना सौन्दर्यचेतनाको आधार हो। प्लेटोको 'संवाद' मा चित्रकला, कविता, सङ्गीत, नृत्य र वास्तुकला सबै विधाहरूको आधार अनुकृति मानिएको छ। अनुकृतिको सिद्धान्त दुई वस्तुको सम्बन्धबाट जन्मन्छ । दुई वस्तुको बीचमा देखा पर्ने साम्यलाई अनुकृतिको आधार मानिन्छ। प्लेटोको 'संवाद'मा अनुकृतिका तीन तह छन् । पहिलो तहमा विचार हुन्छ । दोस्रो तहमा यस विचारलाई प्रतिनिधित्व गर्ने ऐन्द्रिक, प्राकृतिक र कृत्रिम वस्तु हुन्छन् । तेस्रो तहमा दोस्रो तहका वस्तुको प्रतिनिधित्व गर्ने तत्त्वहरू हुन्छन्। छाया, पानी र ऐनामा देखिने बिम्ब र ललितकला यस वर्गमा पर्दछन् । उदाहरणको लागि कुनै शैयाको कल्पना वा विचार ईश्वरले दिएको गुण हो । सिकर्मीले बनाएको शैया अर्को तहको रचना हो तर एक चित्रकारले बनाएको शैया अर्कै तहको रचना हो । एक त्रासदी लेख्ने कवि यो तेस्रो तहमा पर्दछ । ऊ यथार्थभन्दा तीन तह पर छ भन्ने कुरा प्लेटोले आफ्नो 'संवाद'मा देखाएका छन् ।

एरिस्टोटल प्लेटोका चेला भए पनि उनी साहित्यसमालोचनाको क्षेत्रमा विशेष महत्त्वपूर्ण मानिन्छन्। उनको विचारमा पनि कविता एक अनुकृति हो। महाकाव्य त्रासदी, सुखान्त नाटक र प्रायश: बाँसुरी र वीणामा गाइने गीतहरू सबै अनुकृतिमूलक हुन्छन् । 'पोइटिक्स'मा एरिस्टोटलले अनुकृतिलाई प्लेटोको विचारभन्दा अलिक भिन्न प्रकारले प्रस्तुत गरेका छन् । कलाले अनुकृति गर्ने वस्तुको अस्मिता प्रकृतिमा पाइने वस्तुको अस्मिताभन्दा भिन्न हुन सक्ने भएकाले यो मानवका अन्य क्रियाकलापको प्रतिद्वन्द्वीको रूपमा देखा पर्दैन ।

प्लेटोपछि पनि निकै समयसम्म अनुकृति-

सिद्धान्तको लोकप्रियता कायम रहेको देखिन्छ। अठारौं शताब्दीको नवशास्त्रीयतावादले अनुकृतिसिद्धान्तलाई सबल बनाएको यसको एक बलियो उदाहरण हो। सन् १७५१ मा प्रकाशित **काव्यात्मक अनुकृतिबारे मन्थन** भन्ने आफ्नो ग्रन्थमा हर्डरले एरिस्टोटलको समर्थन गर्दै सबै कवितालाई अनुकृतिमूलक ठाने। यङ्गले प्रकृतिलाई आदिम र लेखकलाई अमौलिक र अनुकृति गर्ने भनी वर्गीकरण गरे।

अठारौं शताब्दीमा फ्रान्सेली समीक्षक चार्ल्स वात्युसको **एक सिद्धान्तमा घटित कला** (१७४७) भन्ने किताबमा भौतिकवादीहरूको अध्ययन गर्ने तरीकाको अनुकृति गर्ने सल्लाह दिन्छन्। प्रयोग गरेर एउटा पद्धति र सिद्धान्तको रचना गर्ने उनको विचारलाई बेलायत र जर्मनीका समीक्षकहरूले उचित ठहऱ्याए। जर्मनका लेस्सिङ्ग सन् १७७६ मा प्रकाशित किताबमा वात्युसले जस्तै कला र कवितालाई अनुकृति मान्छन्। अठारौं शताब्दीको नवशास्त्रीयतावादी समीक्षाले कलालाई मूलतः अनुकृतिमूलक माने तापनि अनुकृतिको महत्त्व पाठकसँगको सम्बन्ध स्थापना गर्नुलाई मान्दछ। यस सम्बन्धमा समीक्षाका अरू चरित्रहरूलाई पनि हेर्नु आवश्यक छ।

सम्प्रेषणमूलक- अङ्ग्रेजी समालोचनाको पहिलो मूल ग्रन्थ सिडनीको **द अपोलोजी फर पोइट्री** हो। सिडनी पनि एरिस्टोटलको अनुकृतिमूलक विचारलाई सत्य मान्दछन्। उनको विचारमा कविता एरिस्टोटलले भने जस्तै एक अनुकृति हो। यो एक नक्कल हो र एक बोल्ने-चित्र हो। तर यस प्रकारको अनुकृतिमूलक रचनाको उद्देश्य पाठकमुखी हुन्छ। शिक्षा दिनु र आनन्द दिलाउनु यस अनुकृतिमूलक कलाको उद्देश्य हो। सिडनीको विचारमा कविताको उद्देश्य हुन्छ। त्यो शिक्षा प्रदान गर्ने उद्देश्य पूरा भएन भने कविताको मूल उद्देश्य पूरा भएन। कविताले आनन्द दिएर मानिसलाई कार्य गर्न उद्यत गर्छ। यसप्रकार सिडनी सम्प्रेषणसिद्धान्तलाई अघि सारेर अनुकृतिको व्याख्या गर्छन्।

सम्प्रेषणमूलक समीक्षाको उत्पत्ति प्राचीन अलङ्कारशास्त्र **रेटोरिक्स**मा छ। अलङ्कारशास्त्रको मूल उद्देश्य पाठकलाई प्रभावित गर्नु हो। यही विचारबाट प्रेरित समालोचना सम्प्रेषणवादी समालोचना हो। यस विचारलाई बलियोसँग अघि सार्ने पाश्चात्य समालोचनाको ग्रन्थ होरेसको **आर्स पोइटिका** हो। उनको विचारमा कविताको कर्म आनन्द दिनु वा उपयोगिता दिनु हो। त्यसरी होरेसले आनन्द दिनुलाई काव्यको मूल उद्देश्य माने।

अठारौं शताब्दीमा आएर काव्यको नैतिक आयाम एक आनन्द निस्सृत गर्ने मूल्यमा सीमित भयो। बेन जोन्सन र ड्राइडेनको विचारमा आफूले चाहेको प्रभाव सिर्जना गर्नको लागि कविले रचना गर्छ। डा. जोनसन ड्राइडनलाई अङ्ग्रेजी भाषामा समीक्षाका पिता मान्दछन्। उनको विचारमा ड्राइडनले संरचनाको मूल उद्देश्यबारे पाठकलाई अवगत गराए। ड्राइडनको समालोचनापद्धति उद्देश्यमूलक छ। त्यो उद्देश्य आनन्द दिनु वा प्रसन्न गर्नु हो। यसरी प्रसन्न गर्ने आधार भने एरिस्टोटलले भने जस्तै अनुकृति हो; प्रकृतिको अनुकृति हो।

रिचर्ड हर्डको 'सार्वभौमिक कविताबारे सिद्धान्त' (१७६६) भन्ने लेखमा काव्यलाई आनन्द निस्सृत गर्ने साहित्यविधा भनी व्याख्या गरिएको छ। आनन्द निस्सृत गर्ने कविताका तीनवटा गुण हुन्छन्। कविताको भाषा आलङ्कारिक हुनुपर्छ; कवितामा काल्पनिक परिकल्पना हुनुपर्छ; अनि कवितामा श्लोकरचनापद्धति हुनुपर्छ। सेमुअल जोन्सनको व्यावहारिक चरित्र भएको समालोचनाको मूल

उद्देश्य सम्प्रेषण हो। जोनसन समीक्षालाई प्रष्ट रूपमा प्रस्तुत गर्नुपर्छ भन्ने विचार राख्दछन्। उनी पाठकको विचारलाई कदर गर्छन् तर आफ्नो मूल्याङ्कन गर्ने मौलिक पद्धतिलाई उनका प्रायश: समीक्षामा अघि ल्याउँछन्। कविताले प्रसन्न गराएर शिक्षा प्रदान गर्नुपर्छ भन्ने सम्प्रेषणवादी विचारमा उनी विश्वास राख्छन्।

पछि गएर कविको मन र उसको मानसिक बनावटबारे समीक्षकहरू बढी चाख राख्न थाले। हव्स र लकका लेखबाट यस दिशामा प्रेरणा लिइयो। पाठकको प्रतिक्रियालाई नियन्त्रण गर्ने कविको रचनापद्धतिमा उसको आफ्नै मनोगत रचनालाई एक प्रमुख तत्त्व मानियो।

अभिव्यक्तिवादी विचार- अभिव्यक्तिवादी समालोचना मूलत: रोमान्टिक हुन्छ। वर्ड्सवर्थले सन् १८०० मा प्रकाशित लिरिकल ब्यालेडको भूमिकामा कवितालाई शक्तिशाली भावनाहरूको अभिव्यक्ति भने। अभिव्यक्तिवादी समालोचनाले काव्यलाई, अन्तर्मुखी भावनालाई कलात्मक रचनाद्वारा बहिर्मुखी बनाउने साधन मान्दछ। यस धाराको समालोचनामा एरिस्टोटलले भने जस्तै कविता वा साहित्य प्रकृतिको अनुकरण होइन। कविता भावनाको अभिव्यक्ति हो। कवि एक स्रष्टा हो। सन् १८३३ मा कविता के हो र दुई प्रकारका कविता भन्ने दुई लेखमा वर्ड्सवर्थले लिरिकल ब्यालेडमा प्रस्तुत विचारलाई नै अघि सारे। कवि किट्स र सेलीले कविलाई एक स्वकीय कर्म भएको द्रष्टा र स्रष्टाको रूपमा देखे।

वस्तुपरक विचार- वस्तुपरक समीक्षाले काव्यलाई यसको आफ्नै स्वरूप र संरचनापद्धतिको आधारमा व्याख्या गर्छ। वस्तुपरक समीक्षाको थालनी अठारौं शताब्दीको अन्त र उन्नाईसौं शताब्दीमा भयो। काव्य वस्तुगत संसारसँग निरपेक्ष हुन्छ। काव्यको वस्तुता काव्यनै हो भन्ने यस धाराको समीक्षाले ठान्दछ। काव्यको वस्तुतालाई मान्दा यसको उपयोगितालाई ध्यान दिइँदैन। कला कलाको निम्ति भन्ने प्रसिद्ध भनाइले यही धारणाबाट बल पाएको देखिन्छ।

सिकागो समीक्षक र नवएरिस्टोटलवादीहरूले यही युगमा कविताको अस्मितालाई आफ्ना समीक्षापद्धतिद्वारा अघि सारे। जोन क्रो रयानसमको विचारमा कविता आफ्नै धुरीमा घुम्छ। अनि यो अरू कुनै चिजको निम्ति नभएर आफ्नै निम्ति मात्र हुन्छ। नवसमीक्षावादीहरूले कविताको अस्मितालाई यही रूपमा व्याख्या गरे। उनीहरूको वस्तुपरकता कविताको स्वतन्त्र अस्मितामा आधारित छ।

२. ऐतिहासिक विकासक्रमको आधार- उपर्युक्त परिचयमा समालोचनाका प्रवृत्तिलाई आधार राखेर एक ऐतिहासिक क्रमको चर्चा भएको छ। तर पाश्चात्य समालोचनाको सोझो ऐतिहासिक आधारमा परिचय प्रस्तुत गर्दा एक विकासक्रमको चित्र भने पाठकका अगाडि आउँछ।

ऐतिहासिक क्रममा पाश्चात्य समालोचनालाई प्राचीन, मध्ययुगीन, पुनर्जागरणकालीन, नवशास्त्रीय, रोमान्टिक, उन्नाईसौं शताब्दीको उत्तरवर्ती, र बीसौं शताब्दी भनेर वर्गीकरण गर्न सकिन्छ।

प्राचीनकालको पाश्चात्य समालोचनाका पहिला पण्डित प्लेटोलाई मान्नुपर्छ। त्यसपछि एरिस्टोटलको नाउँ आउँछ। द रिपब्लिक भन्ने ग्रन्थमा प्लेटोले कवि र काव्य दुवैलाई शङ्काको दृष्टिले हेरे। उनी यस अर्थमा कविताको वा साहित्यको शक्तिलाई बुझ्ने पहिला पाश्चात्य समीक्षक थिए। आदर्श गणतन्त्रमा आफ्नो शक्तिद्वारा कविले असन्तुलन ल्याउँछन्, यसकारण उनलाई आदर्श

गणतन्त्रबाट बाहिर खेद्नुपर्छ भन्ने उनको विचार थियो । एरिस्टोटलको **पोइटिक्स** भन्ने ग्रन्थ आज पनि पाश्चात्य समालोचनाको बहुचर्चित र महत्त्वपूर्ण समालोचनाको रूपमा लिइन्छ । तर कविले अनुकृति गर्दा प्लेटोले भने जस्तो केवल सैयाको अनुकृति गर्दैन तर उदात्तक्रियाको अनुकृति गर्छ । यसप्रकार अनुकृतिलाई मानेर पनि एरिस्टोटलले अनुकृतिको उदात्तरूपको धारणा प्रस्तुत गरे । मानिसको प्रतिष्ठाको लागि लड्ने मानिसको विषयमा लेखिएका समकालीन त्रासदीहरूको प्रभावकारितालाई उनले यही धारणाअनुरूप व्याख्या गरे । प्राचीन कालको विधा त्रासदीलाई उनले आफ्नो समीक्षाको आधार बनाए । उनले त्रासदीमा ६ तत्त्व हुन्छन् भनी देखाए । कथारचना, पात्रपात्रा, शब्दचयन, विचार, तमासा र गीत त्रासदीमा नभई नहुने तत्त्व हुन् । एरिस्टोटलका सिद्धान्तहरूलाई पछिका समीक्षाप्रणालीहरूले सम्पूर्ण रूपमा नभए पनि मूल रूपमा अङ्गीकार गरे ।

प्राचीनकालका रोमन समीक्षकहरूमा सिसेरो, होरेस र क्विन्टिलियनको नाम प्रमुख रूपमा आउँछ । अर्का समीक्षक लन्जाइनसको उदात्तवादी समालोचनापछि सत्रौं, अठारौं शताब्दीको युरोपेली समीक्षाप्रणालीको एक प्रभावकारी गुरुग्रन्थको रूपमा वरण गरियो । लन्जाइनसको सिद्धान्तले पाठकका उदात्त भावनाहरूलाई जगाउने काम गऱ्यो ।

मध्ययुगमा कुनै खास समीक्षकको नाम लिन गाह्रो भए तापनि त्यस युगको मूल स्पन्दन क्रिस्तानी धर्म भएकोले त्यस वेलाको सबभन्दा महत्त्वपूर्ण काव्य दाँतेको **डिभाइन कमेडी**लाई यही धार्मिक मानकद्वारा हेरियो । पुनर्जागरणकालमा आएर एरिस्टोटलको **पोइटिक्स** इटाली भाषामा अनुवाद भएपछि एरिस्टोटलको सिद्धान्त फेरि लोकप्रिय भयो । लोडोभिको कास्टेलभेट्रोले सन् १५७० मा **पोइटिक्स**को व्याख्या प्रस्तुत गरेपछि समीक्षासम्बन्धी धारणामा ठूलो परिवर्तन आयो ।

अङ्ग्रेजी समीक्षक सर फिलिप सिडनीको **डिफेन्स अफ पोइट्री** (१५९५) मा कविको विशिष्टतालाई जोडदार रूपमा प्रस्तुत गरियो । दार्शनिकहरूभन्दा कवि सिर्जनशील हुनुले गर्दा श्रेष्ठ हुन्छ भनी उनले कविकर्मको उदात्ततालाई प्रस्तुत गरे ।

सत्रौं र अठारौं शताब्दीको नवशास्त्रीयतावादीमा रोमन समीक्षक होरेसको प्रभाव धेरै मात्रामा देखिन्छ । फ्रान्सका नवशास्त्रीयतावादी समीक्षकहरू पिएर कोर्नेई र निकलस ब्वालोले नाटकको शास्त्रीय ऐक्यमाथि जोड दिए । साहित्यका विधागत अनुशासनलाई पालना नगर्नु एक ठूलो उल्लङ्घन हो भन्ने उनीहरूको धारणा थियो । अङ्ग्रेजी समीक्षक बेन जोन्सनले सेक्सपियरका नाटकलाई समेत यही शास्त्रीय दृष्टिले हेरे । जोन ड्राइडन, अलेक्जेन्डर पोप र सेमुअल जोनसन यही नवशास्त्रीय युगका प्रसिद्ध समीक्षक थिए । पोपको **एन एस्से अन क्रिटिसिज्म** होरेसको समीक्षापद्धतिमा आधारित रचना हो ।

नवशास्त्रीयतावादको लोकप्रियता हराउँदै गयो । लन्जाइनसको उदात्तसिद्धान्तको लोकप्रियता बढ्यो । लेखकहरू शास्त्रीय साहित्यभन्दा आफ्नो लोकआधार भएका साहित्यका परम्परामा बढी चाख राख्न थाले । उन्नाइसौं शताब्दीमा फ्रान्सका डेनिस दिदेरो, जर्मनीका गटोल्ड लेस्सिङ, जोन भोन हर्डेर र वल्फगाङ गोथेले नवशास्त्रीयतावादको जोडदार विरोध गरे ।

रोमान्टिक समीक्षापद्धतिले नवशास्त्रीयतावादी समीक्षाको ठाउँ लियो । उन्नाईसौं शताब्दी शुरू भएपछि जर्मन र अङ्ग्रेजी समीक्षकहरूले रोमान्टिक धारणालाई प्रतिनिधित्व गर्ने

समालोचनापद्धतिको रचना गरे । जर्मनीका गोथेर स्लेगल, बेलायतका विलियम वर्ड्सवर्थ, सेमुअल टेलर कलरिज, फ्रान्सका मादाम द स्टाल र भिक्टर ह्युगो, इटलीका अलेसान्द्रा मन्जोनी, अमेरिकाका राल्फ वाल्डो इमर्सन र एडगर एलेन पोले कविलाई एक स्रष्टा र एक ईश्वरको प्रतिनिधिको रूपमा लिए । कविको सामर्थ्यलाई प्लेटोले बुझेको ठीक थियो भन्ने यिनीहरूका सिद्धान्तमा प्रष्ट देखियो । वर्ड्सवर्थको **लिरिकल ब्यालेड** (१८००) र कलरिजको **वायोमपफिया लिटरेरिया** (१८१७) ले रोमान्टिक आलोचनापद्धतिमा ठूलो क्रान्ति ल्याए ।

रोमान्टिक समीक्षाप्रणालीको ह्रासोन्मुख स्वरूप उन्नाईसौं शताब्दीको उत्तरार्द्धमा देखियो। फ्रान्सको प्रतीकवादी काव्यदेखि लिएर ओस्कर वाइल्डको रचनासमेत यही विचारद्वारा व्याख्या गरियो। वाल्टर प्याटरले कला कलाको निम्ति भन्ने सिद्धान्तमा आधारित समीक्षाप्रणालीको तर्क प्रस्तुत गरे । फेरि यही समयमा मेथ्यु आर्नोल्डले नैतिक आयाम भएको समीक्षाप्रणालीको प्रतिपादन गरे । यो समीक्षाप्रणाली नैतिक थियो र रोमान्टिक समालोचनाको विकृत रूपबाट मुक्ति पाउने र पाश्चात्य संस्कृतिलाई बचाउने आधारको रूपमा प्रस्तुत गरिएको थियो ।

बीसौं शताब्दीको समीक्षाप्रणाली व्यापक भयो। ज्ञान र विज्ञानका विविध प्रभावहरूबाट समीक्षा प्रत्यक्ष वा परोक्ष रूपबाट प्रभावित भयो । भाषाशास्त्र, मानवशास्त्र, दर्शनशास्त्र, मनोविज्ञान र कलामा आएका विभिन्न विचार र धारणाहरूले यस युगको समीक्षाप्रणालीलाई प्रभावित गरे। नैतिक आयाम भएको समीक्षा, प्राज्ञिक समीक्षा, रचनालाई नै मूल आधार मान्ने समीक्षा बीसौं शताब्दीका प्रमुख प्रणाली हुन् । बीसौं शताब्दीको साहित्य र कला आन्दोलन अनेकौं रूप र खण्डमा विभाजित छ। यहीअनुरूप समीक्षाप्रणाली पनि विखण्डित छन्। समीक्षाप्रणालीका केही आधारहरू यस्ता छन् जसलाई जुनसुकै पद्धति अपनाउने समीक्षकहरूले पनि मान्दछन् ।

अमेरिकाका इर्भिङ बबिटको मानवतावादी धारणा र क्यम्ब्रिजका एफ.आर. लेभिसको साहित्यिक शुद्धता भएको नैतिक आमहलाई यस युगको समीक्षाप्रणालीको प्रमुख दिशा मान्न सकिन्छ । सन् बीसदेखि सन् चालीससम्मका दशकमा बेलायतका आइ.ए. रिजर्ड्स र टि.एस्.इलिअट् अनि अमेरिकाका जोन क्रो रयान्सम, डब्लु.के.विम्सट्, क्लिन्थ ब्रुक्स, आइ भोर विन्टर्सका नवसमीक्षाप्रणालीले कविताको अस्मितालाई बढी महत्त्व दिए । यो एक प्रकारले रूपवादी समालोचना थियो । रिचर्ड्सले कवितामा कवि र पाठकको कर्म अलग गरे । कविताभित्र त्यसको रचनापद्धतिको माध्यमबाट पाठक प्रवेश गर्छ । कविभन्दा उसको रचना महत्त्वपूर्ण हुन्छ । कविताले सौन्दर्यगत मूल्यको रचना गर्छ र यसले आजको युगमा मानिसलाई विज्ञानको यान्त्रिकताबाट बचाउन सक्छ भन्ने रिचर्ड्सको धारणा थियो । अमेरिकी न्यु क्रिटिकहरूले कविताको भाषालाई नै सबभन्दा महत्त्वपूर्ण समीक्षाको आधार माने । तर पनि कविको मन र उसको कर्म अरूको कर्म र मनभन्दा अलग हुन्छ भन्ने इलिअट र नवसमीक्षावादीहरूले कविको विशिष्ट रूपलाई कुनै न कुनै रूपमा प्रस्तुत गरे ।

बीसौं शताब्दीको समालोचनापद्धतिलाई आधुनिक साहित्यका विभिन्न वादहरूले पनि केही न केही मात्रामा प्रभाव पारे । बिम्बवाद, भवितावाद, दादावाद, अतियथार्थवाद, मार्क्सवाद, प्रभाववाद, अभिव्यक्तिवाद, यथार्थवाद, घनवाद जस्ता कला र साहित्यमा चलेका आन्दोलनहरूले

पनि समीक्षाप्रणालीलाई केही न केही मात्रामा प्रभावित गरे । समीक्षकहरूलाई चित्रकलाका आन्दोलनले रचनाको कलेवरभित्र हेर्ने प्रेरणा दियो; मार्क्सवादले क्रिस्टोफर कड्वेल, एफ.एल. लुकाज, एडोनो, फ्रेडरिक जेम्सन, टेरी इगल्टन, लुइ आल्थसर जस्ता हिजो र आजका मार्क्सवादी समीक्षकहरूलाई अगाडि ल्यायो ।

आजको समीक्षाले सामना गर्नुपर्ने विषयहरू यस्ता छन् । समीक्षाले साहित्यलाई बचाउँछ कि यसको आधारमा यो एक आफैं परजीवी विधा भएर बाँच्छ ? क्यम्ब्रिजका समीक्षक जर्ज स्टाइनरको विचारमा समीक्षकहरू आजको युगमा आत्मरतिमा लिप्त आतङ्ककारी हुन् । यस कुरासँग सहमत हुन नसके पनि यस कुराले देखाउने विषय यो हो– आज संरचनावाद (स्ट्रक्चरालिज्म) विघटनवाट (डिकन्सट्रक्सनिज्म) नारीवाद (फेमिनिज्म) बाट साहित्यसमीक्षा प्रभावित हुन थालेको छ । यस्तो स्थितिमा लेखकको रचनाविना पनि साहित्यसिद्धान्तहरूको अस्तित्व रहने अवस्था आएको छ । त्यस अर्थमा स्टाइनरले समीक्षाको आत्मरतिमा विभोर आतङ्ककारी स्वरूपको कल्पना गरेका हुन् । तर साहित्यसमीक्षाको क्षेत्र आज फराकिलो भएको छ । आजको साहित्यसमीक्षा पाठकमुखी भएको छ । समीक्षक अब निर्णय दिँदैन ऊ देखाउँछ । कविताको रूपलाई मात्र ध्यान दिने रूपवादी र नवसमालोचनाका पद्धतिहरू पनि आज अपर्याप्त भएका छन् । साहित्यसमीक्षा पनि एक पाठकप्रतिक्रिया हो । यसलाई रचनात्मक ढङ्गले प्रयोग गर्नुपर्छ र समालोचनाको आज झन् उपादेयता बढेको छ भन्ने धारणालाई पाश्चात्य साहित्यका पाठक, विद्यार्थी र सिर्जनशील लेखकहरूले पनि स्वीकार गरेका छन् । आजको समीक्षालाई मनोविज्ञान र सामाजिक चेतनाले फेरि प्रभावित गर्न थालेको देखिन्छ । अन्त:शास्त्रीय सम्बन्धबाट आजको समालोचना मुक्त छैन । समीक्षकले अन्त:शास्त्रीय प्रभावलाई आफ्नो साहित्यका रूप र कथ्य अनि विषयवस्तुको अध्ययन गर्न प्रयोग गर्नुपर्छ । आजको पाश्चात्य समालोचनासाहित्य र त्यसको विवेक र पठन-पाठनबीच देखा परेको सङ्कट समाधान गर्ने अझै पनि एक शक्तिशाली साधनको रूपमा रहेको छ । पाश्चात्य साहित्यमा खासगरी अङ्ग्रेजी साहित्यमा, कवि र समीक्षक एकै व्यक्ति भएका उदाहरण धेरै छन् । त्यस अर्थमा समीक्षा सिर्जनशील लेखकका साहित्य मूल्याङ्कन गर्ने अनुभूतिजनित मानक भएको तथ्यलाई बिर्सनु हुँदैन ।

पाश्चात्य समीक्षा आज सार्वभौमिक विषय भएको छ । त्यस अर्थमा यसको महत्त्व अझ बढेको छ । नेपाली साहित्यमा पनि आधुनिक समीक्षापद्धतिले पाश्चात्य प्रणालीलाई अपनाएको छ । विधागत समीक्षा गर्नु र कविताका रूप र विषयको साम्य गराएर चर्चा गर्नु पाश्चात्य समीक्षाप्रणालीका प्रभावको रूपमा लिइनुपर्छ । संवत् १९४८ को मोतीराम भट्टको भानुभक्तको जीवन चरित्र देखिन् पाश्चात्य जीवनीपरक समीक्षाको प्रभाव देख्न सकिन्छ तर पाश्चात्य प्रभावबारे समीक्षकहरूले पछि आएर मात्र चर्चा गरेका छन् । नरेन्द्रमणि दीक्षितको संवत् १९९५ मा लेखेको युरोपीय साहित्यको नमूनामा पाश्चात्य समीक्षाका प्रणालीहरूको चर्चा गरिएको छ । त्यसपछि रामकृष्ण शर्माका लेखहरूमा नेपाली साहित्यमा अङ्ग्रेजी साहित्यको प्रभावलगायत उनकै समालोचनापद्धतिबाट नेपाली समीक्षामा परेको पाश्चात्य प्रभाव प्रष्ट हुन्छ ।

यदुनाथ खनाल र उनका पूर्ववर्ती सूर्यविक्रम ज्ञवालीको लेखन र मूल्याङ्कन गर्ने पद्धतिमा पाश्चात्य समालोचनाको प्रभाव छ । उनीहरू-

पछिका समीक्षकहरू कृष्णचन्द्र सिंह प्रधान र तारानाथ शर्माको समीक्षाप्रणालीमा सामाजिक यथार्थवादी वर्णनात्मक समीक्षाप्रणालीको प्रभाव देखिन्छ । पाठकलाई ध्यानमा राखी मूल्य र विचारलाई बढी प्राथमिकता दिएर उनीहरूका समीक्षा लेखिएका छन् । ईश्वर बरालको पद्धति पनि झन्डै शर्मा र प्रधानको जस्तै छ तर भाषाको शुद्धता अनि रचनाको उक्त पद्धतिबारे बरालको समीक्षामा बढी चर्चा पाइन्छ । इन्द्र राईको समीक्षाप्रणालीमा समकालीन पाश्चात्य समीक्षाप्रणाली र साहित्यसिद्धान्तको बलियो प्रभाव देखिन्छ । उनी सिर्जनात्मक लेखनलाई व्याख्या गर्ने पाश्चात्य प्रणाली अपनाउँछन् । विश्वविद्यालयमा नेपाली विभागको स्थापना भएदेखि यता प्राज्ञिक समीक्षाप्रणालीको व्यापक विस्तार भएको छ । वासुदेव त्रिपाठीलाई यस धाराका समीक्षकहरूमा बढी महत्त्वपूर्ण काम गर्ने व्यक्तिको रूपमा लिन सकिन्छ । अभि सुवेदी र मोहनराज शर्माको पद्धतिमा पाश्चात्य भाषाशास्त्रीय अध्ययनबाट प्रभावित समालोचनाको प्रभाव देखिन्छ तर यस प्रभावको आधार लिएर समीक्षाको व्यापक रूपको खोजी गर्ने काम समीक्षकहरूले गरेको देखिँदैन । नेपाली साहित्यमा युवक र पहिलेका समीक्षक सबै समालोचना लेखिरहेका छन् ।

तर पाश्चात्य समालोचनापद्धतिको प्रभावको चर्चा गर्दा आज पाश्चात्य समालोचनामा जुन अन्तःशास्त्रीय र पाठ र मूल्यको द्वन्द्वबाट जन्मेको चुनौति छ र जुन ढङ्गले त्यसको समाधान निकाल्ने क्रममा यो पाठकमुखी भएको छ , त्यसको प्रभाव आजको नेपाली समीक्षामा देखिँदैन । तर पनि नेपाली समीक्षाप्रणाली पाश्चात्य समीक्षाप्रणालीसँग धेरै नजिक छ भन्ने कुरामा दुवै परम्पराको अध्ययन गर्ने सबैलाई थाहा भएको कुरा हो। पाश्चात्य समालोचनाको वर्तमानरूप र यसको सार्वभौमिक महत्त्वलाई नेपाली समीक्षक र लेखकहरूले बढी ध्यान दिनु राम्रो प्रवृत्ति हो ।

-अ.सु.

आलोचना (पूर्वीय)- 'आलोचना' शब्द संस्कृतस्रोतबाट आएको तत्सम शब्द हो । यसको व्युत्पत्तिप्रक्रिया 'आ+लोच्+अन (ल्युट्)+आ(टाप्)' रहेको छ' आलोचनाको व्युत्पत्तिलभ्य अर्थ हो- कुनै विषयवस्तुबारे सबैतिरबाट अवलोकन गर्ने काम (आ-समन्तात्, लोचनम्-अवलोकनम् इति आलोचनम्, स्त्रियाम्-आलोचना) । यही आलोचना शब्द साहित्यिक क्षेत्रमा योगरूढ शब्दका रूपमा प्रयोग हुने गरेको छ । सबैतिरबाट अवलोकन गर्ने भन्ने यौगिक अर्थ र साहित्यिक कृतिको गुण-दोषविवेचन तथा मूल्याङ्कन गर्ने भन्ने रूढ अर्थ दुवै आलोचना शब्दद्वारा सङ्केतित अर्थ हुन् । खास गरी अङ्ग्रेजी साहित्यमा प्रचलित 'क्रिटिसिज्म' शब्दको पर्यायवाची रूप भएर पूर्वीय साहित्यमा आलोचना शब्दको प्रयोग हुने गरेको छ। आलोचनाकै उपर्युक्त अर्थमा 'समालोचना' शब्दको प्रयोग आजभोलि ज्यादा प्रचलित देखिन्छ र दोषविवेचनातर्फ ज्यादा केन्द्रित भएका आलोचना र गुणविवेचनतर्फ बढी केन्द्रित भएमा 'समीक्षा' शब्दको व्यवहार पनि प्रचलित छ ।

साहित्यिक सन्दर्भमा आलोचना भनेको कुनै कृतिको अध्ययन गरेर गुणदोषको विवेचनाका साथै आफ्नो मत प्रकट गर्नु हो। साहित्यकार र पाठकका बीचको शृङ्खला हो आलोचना । कवि वा लेखकका कृतिमा मानवहृदय कतिसम्म कस्तो सुन्दरताका साथ चित्रित भएको छ त्यसबारे प्राप्त तथ्यको उद्घाटन गर्नु आलोचना हो। आलोचकले यस तथ्यको स्वयं बोध गर्दछ र अरूलाई पनि जानकारी गराउँछ ।

आलोचनाका बारेमा पूर्वीय र पाश्चात्य

विद्वान्हरूले आ-आफ्ना धारणा व्यक्त गरेका छन् । खास गरी पूर्वीय साहित्यमा आचार्य भरत (ई.पू. प्रथम शताब्दी) देखि सैद्धान्तिक आलोचनाको दीर्घ परम्परा पाइन्छ । वास्तवमा दृश्यकाव्यलाई रससिद्धान्तका आधारमा पारख गर्ने सैद्धान्तिक प्रणाली भरतकै समयदेखि थालिएको हो । यसपछि साहित्यसमालोचना गर्ने क्रममा अलङ्कारसिद्धान्त, रीतिसिद्धान्त, ध्वनिसिद्धान्त आदि मापदण्डहरू निर्धारित हुन्छन् । यी सम्प्रदायहरू मूलत: सिद्धान्तकेन्द्री छन् र यिनले सैद्धान्तिक आलोचनाप्रणालीलाई विशेष जोड दिन्छन् । पूर्वीय काव्यशास्त्रमा व्यावहारिक आलोचनाको थालनी भने **काव्यमीमांसा** ग्रन्थका लेखक कविराज राजशेखरबाट भएको मानिन्छ । राजशेखरले आफ्नो ग्रन्थमा कविकर्म प्रकाशमा ल्याउने भावयित्री प्रतिभाको चर्चा गरेर आलोचनाको व्यावहारिक पक्षको सङ्केत गरेका हुन् । राजशेखरका अनुसार कुनै पनि भावक वा आलोचकले भावयित्री प्रतिभाद्वारा कविको श्रम र अभिप्रायको भावन वा पर्यालोचन गर्दछ । कविगत कारयित्री प्रतिभाको पहिचान आलोचकले भावयित्री प्रतिभाद्वारा गर्दछ भन्ने यिनको धारणा छ । यस सन्दर्भमा आलोचकले दोहोरो काम गरेको हुन्छ । एकातिर ऊ कृतिको व्याख्या गर्दछ भने अर्कातिर आफ्नो मत पनि स्थापित गर्दछ । तर यस्तो गहन कार्यका लागि आलोचक पनि विद्वान्, पूर्वाग्रहरहित, गुणग्राही र निष्पक्ष हुनुपर्छ । अनि मात्र उसले गरेको आलोचनामा सही मूल्याङ्कन प्राप्त हुन्छ ।

आलोचनाका लागि अङ्ग्रेजी शब्द क्रिटिसिज्म को प्रयोग हुने गरेको छ । क्रिटिकको अर्थ त्यस्तो व्यक्ति हो जसले कृतिको मूल्य खुट्याउने काम गर्दछ । यसै शब्दबाट क्रिटिसिज्म बनेको छ । क्रिटिसिज्मको मूलभूत उद्देश्य साहित्यिक कृतिको उत्तम तथा विशिष्ट पक्ष केलाउनु र त्यसबारे अरूलाई जानकारी पुऱ्याउनु हो । पूर्वीय साहित्यका सन्दर्भमा पनि आलोचना शब्दले यही कुरालाई सङ्केत गरेको छ । यथार्थमा आलोचना भनेको अध्ययनकै एक शाखा हो र यो परिभाषा, वर्गीकरण, व्याख्या र मूल्याङ्कनसँग सम्बन्धित छ ।

सामान्यतया आलोचनालाई दुई प्रमुख धाराबाट हेर्ने चलन छ - सैद्धान्तिक आलोचना (थ्योरिटिकल क्रिटिसिज्म) र व्यावहारिक आलोचना (प्राक्टिकल क्रिटिसिज्म) ।

सैद्धान्तिक आलोचनामा सामान्य नियमहरू आधारका रूपमा स्थिर रहन्छन् । यिनै स्थिर नियमका आधारमा सम्बन्धित कृतिको स्तर, उपादेयता, वैशिष्ट्य, सन्देश आदिको लेखाजोखा हुन्छ । यसै आधारमा कृतिको मूल्याङ्कन हुन्छ, निर्णय लिइन्छ । पूर्वीय साहित्यमा भरतको **नाट्यशास्त्र** , भामहको **काव्यालङ्कार** , आनन्दवर्धनको **ध्वन्यालोक** विश्वनाथको **साहित्यदर्पण** र जगन्नाथको **रसगङ्गाधर** आदि कृतिहरू सैद्धान्तिक आलोचनाका काव्यशास्त्र हुन् । पाश्चात्य काव्यशास्त्रमा पनि सैद्धान्तिक आलोचनाका कृतिहरू छन् । उदाहरणार्थ अरस्तुको **काव्यशास्त्र** पोएटिक्स), आई.ए. रिचर्ईसको **साहित्यिक समालोचनाको सिद्धान्त** (प्रिन्सिपल्स अफ लिट्रेरी क्रिटिसिज्म) र नर्थप फ्राईको **समालोचनाको शरीररचना** (एनोटमी अफ क्रिटिसिज्म) आदि यस खालका कृति हुन् ।

व्यावहारिक आलोचनाको प्रकृति भने भिन्न खालको हुन्छ । यसमा सैद्धान्तिक आधारको खास स्थापना हुँदैन । यो एक प्रकारको प्रयोगात्मक (एप्लाइड) आलोचना हो । यसमा खास कृति र कृतिकारको अध्ययन हुन्छ । यस्तो मूल्याङ्कनका क्रममा शास्त्रीय सिद्धान्तहरू पृष्ठभूमिमा रहन्छन् । कहिलेकाहीं साहित्यिक सिद्धान्तहरूको धेरथोर उपयोग पनि गरिन्छ

तर वास्तवमा कविकर्मको खास उपलब्धिकै बढी खोजी गर्ने चासो रहन्छ । कविविशेषको श्रम र मूल्य पहिचान गराउने राजशेखरको **काव्यमीमांसा** माथि नै पनि भनियो, संस्कृत साहित्यको यसै खालको कृति हो । अभिनव गुप्तको **अभिनव-भारती** तथा 'लोचन' टीका, मल्लीनाथको 'सञ्जीवनी' आदि टीका र अर्जुन वर्मदेवको अमरुकशतकसम्बन्धी 'रसिक-सञ्जीवनी' टीका प्रभृति भाष्यकृतिहरू पूर्वीय व्यावहारिक आलोचनाका उदाहरण हुन् । पाश्चात्य साहित्यमा पनि व्यावहारिक आलोचनाका कृतिहरू पाइन्छन् । उदाहरणार्थ ड्राइडानको **साहित्यिक निबन्धहरू** (लिटररी एस्सेज), डा. जेनसनको **कविका जीवनीहरू** (लाइभ्स अफ पोएट्स), मैथ्यु अर्नोल्डको **समालोचनाविषयक निबन्धहरू** (एसेज अन क्रिटिसिज्म) र टी.एस. इलियटको **चुनिएका निबन्धहरू** (सेलेक्टेड एसेज) आदि यस खालका कृति हुन् ।

पाश्चात्य साहित्यमा व्यावहारिक आलोचनालाई दुई वर्गमा बाँड्ने प्रचलन छ– प्रभावात्मक (इम्प्रेसनिस्टिक) आलोचना र निर्णयात्मक (जुडिसियल) आलोचना । पूर्वीय साहित्यशास्त्रमा भने यस खालको वर्गीकरण गर्ने प्रक्रिया पाइँदैन । प्रभावात्मक आलोचनामा कुनै खास कृतिको अध्ययन गरेर प्रभावित पार्ने गुण वा विशेषतालाई प्रतिक्रियास्वरूप व्यक्त गरिन्छ । कुनै कृति पढ्दा त्यसले आलोचकका मनमा पारेका प्रत्यक्ष प्रभावसम्बन्धी निजी धारणाहरू यसमा अभिव्यक्त हुन्छन् । ह्याजलिटले भनेझैं प्रभावात्मक आलोचनामा अनुभूतिद्वारा निर्णय लिइन्छ, तर्कद्वारा होइन । यस स्थितिमा विशिष्ट साहित्यिक मापदण्डका आधारमा विश्लेषण नहुन पनि सक्छ र सही परिणाम नआउन पनि सक्छ । वाल्टर पेटर पनि यस्तै धारणा व्यक्त गर्दछन् । तर निर्णयात्मक आलोचना भने अरू गहन खालको हुन्छ । यसमा आलोचनाको उद्देश्य उपर्युल्लिखित प्रभावपरक समालोचनामा झैं कुनै खास कृतिको प्रभावको सम्प्रेषण गर्नु मात्र होइन अपितु त्यस कृतिअन्तर्गत आउने रूप, विषयचयन, सङ्गठन, प्रविधि आदिका सम्बन्धमा व्याख्या र विवेचना गरी निर्क्योल निकाल्नु पनि हो । यस क्रममा सम्बन्धित कृतिको साहित्यिक उपलब्धि, स्तरीयता र महत्त्व आदिका बारेमा निर्णय दिने प्रयास गरिएको हुन्छ ।

वास्तवमा व्यावहारिक आलोचनाका उपर्युक्त दुई वर्गबीच खास अन्तर केलाउन कठिन हुन्छ । प्रभावपरक आलोचनामा आलोचकले आफ्नो प्रभाव प्रकट गर्दै जाँदा कहीं न कहीं निर्णयका कुरा पनि गर्न पुगेको हुन्छ । अर्कोतर्फ निर्णयात्मक आलोचनामा पनि आलोचकको निजी प्रभावको स्पर्श रहेकै हुन्छ । पूर्वीय काव्यशास्त्रमा भरतको वस्तुपरक रससिद्धान्तबारे अभिनव गुप्तले गरेको संवेदनापरक व्याख्या र जगन्नाथले गरेको दार्शनिक व्याख्या प्रभावपरक आलोचनाका उदाहरण हुन् । यिनले 'रसनिष्पत्ति' को अर्थबोध गराउने क्रममा आफ्ना-आफ्ना प्रभाव दिएका छन् र निर्णयमा पुग्ने प्रयास पनि गरेका छन् । पाश्चात्य साहित्यमा ह्याजलिट, वाल्टर पेटर र ई. एम. फोस्टर आदिका व्यावहारिक आलोचनासमेत प्रभावका आधारमा निर्णयात्मक पक्षतर्फ केन्द्रित भएको पाइन्छ । त्यसैले व्यावहारिक आलोचना भन्नासाथ प्रभाव र निर्णयहरू धेरथोर स्वत: आएका हुन्छन् ।

पूर्वीय आलोचनापरम्परा निकै उर्वर रहेको छ । पूर्वी काव्यशास्त्रमा आलोचनाको अर्थमा विभिन्न नामहरू चलेका देखिन्छन् । ती हुन्– नाट्यशास्त्र, काव्यालङ्कार, काव्यालङ्कार-शास्त्र, काव्यशास्त्र, साहित्यविद्या र साहित्यशास्त्र आदि । कतिपय साहित्यशास्त्रीहरूले आफ्नो कृतिको नाम पनि यिनै शब्द (नाट्यशास्त्र,

काव्यालङ्कार आदि) बाट राखेको पाइन्छ । तर अहिले आएर यिनै नामको समष्टिगत रूपमा आलोचना शब्दको प्रचलन बढी देखिन्छ र कतैकाहीं काव्यशास्त्र भन्ने प्रक्रिया पनि पाइन्छ । पूर्वीय काव्यशास्त्र, पूर्वीय आलोचना वा समालोचना आदि शब्दहरू यस क्रममा चलन-चल्तीका शब्द हुन् । यिनै विभिन्न नामबाट लगभग दुई सहस्राब्दीपूर्वदेखि पूर्वीय आलोचना-परम्परा विकसित हुँदै आएको छ ।

पूर्वीय आलोचनापरम्परामा आचार्य भरतको **नाट्यशास्त्र** नै सबभन्दा पहिलो काव्यशास्त्र हो भन्ने उल्लेख माथि भइसकेको छ । यसभन्दा पूर्व मेधावी, नन्दिकेश्वर आदि काव्यपारखीहरूको नामोल्लेख पाइए पनि यिनका कृतिहरू पाइएका छैनन् । त्यसैले ई.पू. प्रथम शताब्दीमा रचित उक्त **नाट्यशास्त्र** नै पूर्वीय काव्यशास्त्रमा पहिलो आलोचनाग्रन्थ हो । यसमा आचार्य भरतले साहित्यिक रसको विवेचना गरेर सैद्धान्तिक आलोचनाको थालनी गरेका हुन् । पाश्चात्य साहित्यमा पनि लगभग यसै बखत अरस्तुले अनुकरण-सिद्धान्त र विरेचन (कथार्सिस) तत्त्वको विश्लेषण गरेर आलोचनापरम्पराको थालनी गरेका हुन् । यी दुवै आचार्यहरूले मूलतः नाट्यसाहित्यकै सेरोफेरोमा सैद्धान्तिक आलोचना गरेको पाइन्छ ।

पूर्वीय काव्यशास्त्रमा यसपछि विभिन्न आलोचनासम्प्रदायहरू देखा परे । दृश्यकाव्य वा श्रव्यकाव्यको आलोचना गर्ने क्रममा भामह र दण्डीको अलङ्कारसम्प्रदाय, आनन्दवर्धन र मम्मटको ध्वनिसम्प्रदाय, वामनको रीतिसम्प्रदाय, कुन्तकको वक्रोक्तिसम्प्रदाय र क्षेमेन्द्रको औचित्यसम्प्रदाय आदि साहित्यिक मापदण्डहरू विभिन्न सिद्धान्तका रूपमा स्थिर गरिए । पूर्वीय चर्चित काव्यशास्त्रहरूमा जगन्नाथको **रसगङ्गाधर** (ईसाको सयौं शताब्दी) पछिल्लो आलोचनाग्रन्थ हो र यसमा रस, ध्वनि र अलङ्कार आदिको समन्वय गरेर समालोचनाबारे वर्णन गरिएको छ । यसपछि पूर्वीय आलोचनाशास्त्रमा सामान्य चर्चा देखिए पनि उल्लेखनीय ग्रन्थ भने देखा परेन । यिनै साहित्यिक सिद्धान्तका परिभाषाका आधारमा पूर्वीय काव्यशास्त्रलाई शब्द-प्राधान्यवादी, अर्थ-प्राधान्यवादी र उभय-प्राधान्यवादी मान्यताका रूपमा पनि विवेचना गरियो । उता पाश्चात्य साहित्यमा पनि हेलेनिकयुग, ग्रीको-रोमनयुग, पुनर्जागरणयुग, नव-क्लासिकलयुग, रोमान्टिकयुग, भिक्टोरियायुग र नव-समालोचनावादी वर्तमान युगमा आलोचनात्मक मापदण्डबारे गहन चिन्तन र परिमार्जनहरू हुँदै गए । नीति, मनोविज्ञान, सामाजिकता, प्रगति, आदिमता, शैलीविज्ञान आदि विभिन्न केन्द्रीयतामा आलोचनाविधा फस्टाउँदै गयो । यसरी विश्वसाहित्यकै इतिहासमा आलोचना-परम्पराको लगभग दुई सहस्राब्दीको यात्रामा आलोचनाविधाले प्रशस्त घुम्तीहरू पार गर्दै आएको छ । यसबाट कुनै पनि कृतिको आलोचना विशिष्टीकृत हुँदै गएको छ र सम्बन्धित कृतिको कुनै एक पक्ष (रूप, कला, भाव, रस, विषय आदि) बारे पनि चर्चा गर्न सकिने मार्गदर्शन प्राप्त भएको स्पष्ट हुन्छ ।

पूर्वीय आलोचनाले पत्ता लगाएको महत्त्वपूर्ण पक्ष चाहिँ रसतत्त्व हो । रसका बारेमा पूर्वीय काव्यशास्त्रमा शुरूदेखि अन्तसम्म व्याख्या र पुनर्व्याख्या हुँदै गएको पाइन्छ । पाश्चात्य साहित्यशास्त्रमा रसविवेचनको हाराहारीमा कुनै सिद्धान्त पनि देखा परेको छैन । अरस्तुको विरेचनतत्त्व, कोचेको अभिव्यञ्जनावाद र रिचर्डसको सम्प्रेषण तथा मूल्यसिद्धान्तको आ-आफ्नै विशेषता रहे पनि यिनले रसविवेचनाको उँचाइलाई छुन सकेका छैनन् । यसरी रस-ध्वनिको आन्तरिक पक्ष र

अलङ्कार- रीतिको बाह्य पक्ष गरी दुवैको अनुकूल संयोजनले पूर्वीय समालोचनाको गन्तव्य शिखरलाई स्पष्ट पारेको छ र यसैमा नै पूर्वीय आलोचनाशास्त्रको महिमा निहित रहेको छ ।

आलोचक व्यक्तिको दृष्टिअनुसार आलोचना भिन्नभिन्न हुने भए पनि उद्देश्य भने लगभग समान हुन्छ । साहित्यिक कृति (कविकर्म) को विभिन्न दृष्टिले मूल्याङ्कन गरेर पाठकसमक्ष प्रस्तुत गर्नु र उसको रुचिपरिष्कार गरी साहित्यिक मूल्यबारे सचेत तुल्याउँदै काव्यिक आनन्द प्रदान गर्नु आलोचनाको उद्देश्य हो । संस्कृत साहित्यमा लेखिएका टीकाग्रन्थहरूले यसरी नै कविकर्मको अर्थ र अभिप्राय बुझाउने चेष्टा गरेका हुन् । तर यहाँनेर के स्पष्ट हुनुपर्छ भने काव्यसमीक्षक वा भाष्यकार कलापारखी, गुणग्राही र पूर्वाग्रहरहित विद्वान् हुनु आवश्यक छ । त्यसो नभएमा महान् कृतिको पनि ठीक-ठीक मूल्याङ्कन हुन पाउँदैन र उक्त कृति उपेक्षित रहने अवस्था पनि आउन सक्छ । समयसमयमा यस खालको त्रुटि नभएको पनि होइन । यस सन्दर्भमा के भन्न सकिन्छ भने निकृष्ट रचना त्यति हानिकारक हुँदैन जति कुनै निकृष्ट आलोचना हानिकारक हुन्छ ।

साहित्य भनेको मानवीय अन्तर्जगत्को कलात्मक भाषिक अभिव्यक्ति हो । दृश्यमान बाह्यजगत्को प्रतिक्रियास्वरूप मानवहृदयमा अन्तर्जगत्को निर्माण हुन्छ । यही अन्तर्जगत्लाई पक्रन चिरकालदेखि मानिसभित्र सिर्जनाको आवेग पैदा भएको हो । यस खालको संवेदनात्मक आवेगलाई साहित्यकारले मात्र भाषामा व्यक्त गर्न सक्तछ । आलोचकले चाहिँ उक्त मानसिक आवेग साहित्यमा कति हदसम्म प्रतिबिम्बित हुन सकेको छ भन्ने लेखाजोखा गर्दछ । साहित्यकारले आफ्नो कृतिमा मानवहृदय कति कलात्मक ढङ्गले चित्रण गर्न सकेको छ भन्ने तथ्यको उद्घाटन गर्नु आलोचनाको धर्म हो । पूर्वीय साहित्यमा अलङ्कारशास्त्र र रीतिसिद्धान्तले यस्तै काव्यगत कलाको खोजी गर्दछन् र काव्यमूल्यको निर्धारण गर्दछन् । संस्कृत महाकाव्यपरम्परामा भारवि, माघ र श्रीहर्षका महाकाव्यहरूमा यस्तै विचित्रमार्गी कलाचमत्कारको अभिव्यक्ति पाइन्छ । तर बाह्य चमत्कारले स्वत: स्फूर्त भावगत मूल्यलाई आक्रान्त गर्नु भने राम्रो होइन ।

साहित्यशास्त्रमा कवि वा लेखकलाई सर्वोत्तम आलोचक मान्ने धारणा पनि देखा परेको छ । तदनुसार काव्य वा कलाको सर्वोत्तम आलोचना कवि वा कलाकारबाट नै सम्भव हुन्छ । तर यो मत सबै ठाउँमा लागू हुन सक्दैन । किनभने सिर्जना तथा समालोचना अलग-अलग पक्ष हुन् र सौन्दर्यविज्ञानले आलोचकलाई कविबाट अलग्याएको हुन्छ । संस्कृतमा एउटा प्रसिद्ध उक्ति पनि छ- "कवि: करोति काव्यानि रसं जानाति पण्डित : ।" अर्थात् कविले काव्यको रचना गर्दछ तर त्यसको रसज्ञ भने पण्डित वा आलोचक हुन्छ । कतिपय व्यक्ति भने कवि (साहित्यकार) र आलोचक दुवै हुन्छन् । दण्डी, राजशेखर, जगन्नाथ आदि यस्तै प्रतिभा हुन् । पाश्चात्य साहित्यमा पनि ड्राइडन र इलियट आदि यस्तै किसिमका साहित्यकार हुन् । यिनलाई पनि काव्यरचनामा अनुभूतिपक्षले र आलोचनामा बौद्धिक पक्षले निर्देशित गरेका हुन्छन् । साहित्यकार र आलोचक अलग-अलग भएका उदाहरण भने मनग्गे छन् । यस अवस्थामा नै आफ्नो पक्षको तीव्रता बढी सशक्त भएको पाइन्छ । त्यसैले कविव्यक्तित्व र आलोचकव्यक्तित्व मूलत: पृथक्-पृथक् हुन् ।

साहित्यिक आलोचनाका लागि सर्वप्रथम आलोचकले आलोच्य विषयसँग घनिष्ठता कायम गर्छ, त्यसभित्र प्रवेश गर्छ र मूल्याङ्कन गर्दछ । जहाँ प्रतिक्रियात्मक भावनाको उदय

हुन्छ त्यहीं आलोचनाको जन्म हुन्छ । त्यसैले सृष्टिको प्रतिक्रिया साहित्य हो भने त्यस प्रतिक्रियाबारे पाठकका मनमा जुन भावना उदाउँछ, मूलत: त्यो नै आलोचना हो। यथार्थमा साहित्यिक आलोचनाका लागि सम्बद्ध बूँदाहरू हुन् —सम्बन्धित कृतिप्रति गहन दृष्टि, कृतिकारका अन्य कृतिको अध्ययन, लेखकको जीवनीज्ञान, काव्यरूपबारेको सचेतता, कलात्मक सौन्दर्यको पहिचान, पुराना र समसामयिक लेखनबारे समीक्षात्मक दृष्टि र सौन्दर्यविज्ञानका साथै सामाजिक मूल्यको बोध । यिनै बूँदाका आधारमा आलोचकले समालोचनासम्बन्धी आफ्नो सैद्धान्तिक ज्ञान मिसाएर सम्बद्ध कृतिको वैशिष्ट्य पत्ता लगाउँछ र रचनागत मूल्यको खोजी गर्छ ।

साहित्यिक सिद्धान्तको इतिहासमा युगअनुसार आलोचनाको परिभाषा वा मान्यतामा पनि परिवर्तन आएको देखिन्छ। पूर्वीय साहित्यमा अलङ्कार, रीति र वक्रोक्तिका आधारमा काव्यविवेचन गर्ने देहवादी समालोचना र रस-ध्वनिका आधारमा विवेचना गर्ने आत्मवादी समालोचना यस क्षेत्रका उदाहरण हुन् । कहिलेकाहीं कुनै आलोचक खास सैद्धान्तिक मान्यताप्रति पूर्वाग्रही पनि हुन सक्छ। यस परिप्रेक्ष्यमा उसले सम्बन्धित कृतिको कुनै पक्षबारे गहनतासाथ अध्ययन गर्दछ र त्यसमा कुन पक्षप्रति सर्जकको विशेष झुकाव छ त्यसको पत्तो लगाउँछ । यस कार्यमा कवि वा लेखक कति हदसम्म सफल हुन सकेको छ भन्ने तथ्यबारे उसले निर्णय लिन्छ । त्यसैले आलोचकको दायित्व निकै गहन मानिएको छ। युरोपमा पनि साहित्यिक मापदण्डमा दृष्टि-परिवर्तनको शृङ्खला देखा परेको छ । यस परम्परामा क्रोचेले कलात्मक मूल्यको खोजी गरेर आलोचनालाई सौन्दर्यविज्ञानसँग सम्बन्धित तुल्याए । सहज ज्ञान (इन्ट्यूसन) को मात्राका आधारमा अभिव्यञ्जनाधर्मलाई महत्त्व दिने प्रणालीलाई क्रोचेले विशेष महत्त्व दिए । कुन्तकको वक्रोक्तिसिद्धान्तले पनि पूर्वीय साहित्यमा यस्तै अभिव्यञ्जनाधर्मी सौन्दर्यको खोजी गरेको प्रसङ्गसमेत यहाँ उल्लेखनीय हुन आउँछ ।

वस्तुत: कुनै कृतिका माध्यमबाट साहित्यकारले के अभिव्यक्त गर्ने प्रयास गरेको छ र सो कुरा अभिव्यक्त गर्न ऊ कतिसम्म सक्षम छ भन्ने विषयमा आलोचक सचेत हुनुपर्छ । साथै उक्त कुरा व्यक्त गर्न लायक थियो वा थिएन भन्नेबारेमा पनि आलोचकले ध्यान दिनुपर्छ । अर्कोतर्फ कवि वा लेखकको ध्येय उसको आत्मस्वीकृतिबाट होइन, कृतिभित्रबाट खोज्नुपर्ने हुन्छ । कुनै रचनाका बारेमा लेखकले जे भन्छ, त्यसको विपरीत पनि त्यो कृति गएको हुन सक्छ। यस स्थितिमा कवि वा लेखकको भनाइभन्दा उसको रचनाले जे बोल्छ त्यसको खोजी गर्नु आलोचकको कर्तव्य हो ।

कुनै पनि कृतिका सम्बद्ध व्यक्तिहरू लेखक, पाठक र आलोचक हुन् । लेखकले आफ्नो प्रतिक्रियालाई साधारणीकृत रूपमा सम्प्रेषण गर्न चाहन्छ । पाठकले कुनै पनि कृति पढेर आफ्नो मनोजगत्लाई तृप्त पार्न चाहन्छ। यस स्थितिमा लेखकको ध्येयसँग पाठकको चाहना नमिल्न पनि सक्छ। यस्तै आलोचकले सम्बद्ध कृतिको अध्ययन गरेर आफ्नो सौन्दर्यचेतनालाई जागृत गराउन चाहन्छ । साहित्यकारको दुर्बलता र असावधानीबारे आलोचकले उसलाई पुन: संस्कार गराउने धारणा राख्छ । जीवित साहित्यकार भएमा उसलाई आफ्नो कृतिबारे गरिएको आलोचनाबाट धेरै कुरा सिक्ने अवसर पनि प्राप्त हुन्छ । त्यसैले कतिपय आलोचकहरू आफ्नो आलोचनालाई सिस्नो-पानीको संज्ञा दिन पनि अनकनाउँदैनन् ।

वास्तवमा कृतिगत कमजोरी पहिल्याएर लेखकलाई सही दिशानिर्देश गर्न स्वस्थ आलोचनाहरू सक्षम हुन्छन् । यस स्थितिमा लेखकको दृष्टिमा समेत परिष्कार ल्याउने काम आलोचकबाट हुन्छ ।

आलोचनाबाट जनसाधारण पनि लाभान्वित हुन्छन् । कुनै कृतिको महत्त्व र उपादेयता प्रकाशमा ल्याएर आलोचकले जनसाधारणमा समेत साहित्यचर्चाका लागि रुचि पैदा गराइदिन्छ । आलोचनाद्वारा कुनै कृतिको स्वागतको तयारी हुन्छ र यसबाट शिक्षित तथा सुसंस्कृत व्यक्तिहरूको एउटा समुदायले जन्म लिन्छ। प्रसिद्ध आलोचक राजशेखरका अनुसार भावक वा आलोचकले कविकर्मको विशिष्ट योगदानलाई प्रकाशमा ल्याइदिन्छन् । उता पाश्चात्य आलोचक मैथ्यु अर्नोल्डले आलोचकलाई युगभन्दा पनि महान् बताएका छन्। वास्तवमा आलोचनाले कुनै पनि साहित्य वा कलालाई परिष्कार र परिमार्जनतर्फ अग्रसर हुन उत्प्रेरित तुल्याउँछ । त्यसैले आलोचकहरू कवि वा कलाकारका शत्रु अथवा मित्र केही होइनन्, सल्लाहकार हुन् ।

आलोचनाको उपयुक्त मापदण्डबारे पनि समयसमयमा प्रश्न उठ्ने गरेको छ । आलोचनालाई सही दिशामा निर्धारित गर्न कुनै न कुनै आधारको खोजी हुनु राम्रो हो । यस सन्दर्भमा सामान्य पाठक, सुशिक्षित व्यक्ति र साहित्यकारमध्ये कसले आलोचनाको मापदण्ड निर्धारण गर्ने ? गहिरिएर विचार गर्दा सामान्य पाठकलाई निष्पक्ष निर्णायक मान्न सकिंदैन, किनभने ऊ बढी भावुक र कहिलेकाहीं पूर्वाग्रही पनि बनिदिन्छ । गम्भीर साहित्य कम मन पराउने हुनाले सुशिक्षित व्यक्ति पनि मापदण्डको निर्धारक बन्न सक्तैन । यसै गरी लेखक वा कलाकार आफ्नो रचनाबारे बढी पक्षपाती हुन सक्छ। त्यसो हुनाले अलगअलग रूपमा यी तीन वर्गबाट आलोचनाको आधार तयार हुन सक्तैन । यस स्थितिमा साहित्यिक कृतिको मर्म पहिल्याउन सक्ने सुशिक्षित व्यक्ति, साहित्यिक अध्ययनमा रुचि राख्ने पाठक तथा संवेदनशील हृदय भएको साहित्यकारको समष्टि स्वरूपबाटै आलोचक पैदा हुन आउँछ । अनि उसले आफ्नो आलोचनाका लागि केही परम्पराबाट र केही आफ्नै निर्णायक प्रतिभाबाट आलोचनाको मापदण्ड तयार गर्छ । यसरी तयार पारिएको मापदण्ड भिन्नभिन्न भए पनि त्यहाँ अनुशासित शृङ्खला र सुनियोजित सङ्गठनको निर्वाह कायमै हुन्छ ।

आलोचना एक प्रकारको आत्माभिव्यञ्जन गर्ने साधना हो। त्यसैले यो कला हो। यसै गरी अन्य व्यक्तिको अभिव्यञ्जनाको पारख गर्ने हुनाले आलोचना विज्ञानको नजीक पनि रहेको हुन्छ । किनभने साहित्यको सौन्दर्यपक्षको पहिचान गराउने हुँदा आलोचनालाई सौन्दर्यविज्ञान पनि भन्ने गरिएको छ । त्यसैले आलोचनाको प्रकृतिअनुसार यसलाई कला र विज्ञान दुवै कोटिमा राख्न सकिन्छ ।

नेपाली साहित्यमा सर्वप्रथम मोतीराम भट्टले **कवि भानुभक्त आचार्यको जीवनचरित्र** (वि.सं. १९४८) लेखेपछि आलोचनाको परम्परा थालिएको हो । मोतीराम भट्टले भानुभक्तलाई कृत्रिमताबाट टाढा रहने सहज कविको रूपमा प्रतिस्ठापित तुल्याएका हुन्। यसपछि सूर्यविक्रम ज्ञवालीले **नैवेद्य**को समालोचना (१९७९) बाट कृतिपरक समालोचनाको थालनी गरे भने बाबुराम आचार्यले **पुराना कवि र कविता** (२००३) बाट अन्वेषणात्मक नेपाली समालोचनाको जग बसाले ।

नेपाली साहित्यमा समालोचनाका फाँटमा यदुनाथ खनाल र रामकृष्ण शर्माको आगमनपछि पूर्वीय आलोचनाका साथै पाश्चात्य आलोचनाशैलीको पनि थालनी भएको हो ।

यदुनाथ खनालले साहित्यिक सिद्धान्तका बारेमा परिचय दिने र विचारपरक आलोचना गर्ने परम्परा बसाले । यिनका **समालोचनाको सिद्धान्त** (२००३) र **साहित्यिक चर्चा** (२०३४) देखा परेका छन् । यसै गरी रामकृष्ण शर्माले **अङ्ग्रेजी साहित्यको प्रभाव** (१९९९) बाट नेपाली समालोचनामा खास गरी दोषदर्शन-परम्पराको सूत्रपात गरे । शोधखोजका साथै व्याख्यात्मक एवं परिचयात्मक समालोचना गर्ने डा. ईश्वर बरालका सम्पादनमा प्रकाशित **झ्यालबाट सयपत्री हिमालचुली** र **मोहन कोइरालाका कविता** आदि पनि उल्लेखनीय छन् । पाश्चात्य समालोचनाशैलीलाई अनुकरण गर्ने इन्द्र राईको **नेपाली उपन्यासका आधार** पनि महत्त्वपूर्ण समालोचनात्मक कृति मानिन्छ । यस क्रममा हृदयचन्द्रसिंह प्रधानको **केही नेपाली नाटक** (२००४), तारानाथ शर्माको **घोत्ल्याइँहरू** (२०२१) र बालकृष्ण पोखरेलको **नेपाली भाषा र साहित्य** (२०२१) आदि थुप्रै कृतिहरू नेपाली समालोचनाका फाँटमा उल्लेखनीय देखिएका छन् ।

नेपाली समालोचनाको परम्परामा कृतिपरक गहन-व्यापक विश्लेषणलाई मूलपक्ष बनाउने कृष्णचन्द्रसिंह प्रधानका **कवि व्यथित र काव्यसाधना** (२०१५) तथा **नेपाली उपन्यास र उपन्यासकार** (२०३७) शीर्षककृति प्रकाशित छन् । यसै क्रममा मूल्यनिर्धारक समालोचना-प्रणालीलाई अगाडि बढाउने डा. वासुदेव त्रिपाठीका **सिंहावलोकन**, **विचरण** (२०२७) र लेखनाथ पौड्यालको **कवित्वको विश्लेषण र मूल्याङ्कन** (२०३४) आदि समालोचनाकृतिको पनि उल्लेख गर्न सकिन्छ । यसै गरी मोहनराज शर्माले **नेपालीका आधुनिक साहित्यकार** (२०२६) का साथै खास गरी विविध पत्रपत्रिकाहरूमा प्रकाशित आफ्ना समालोचनात्मक कृतिबाट शैलीवैज्ञानिक आलोचनापक्षलाई महत्व दिएका छन् भने डा. केशवप्रसाद उपाध्याय र डा. कुमारबहादुर जोशी आदिले यस क्षेत्रमा राम्रो योगदान दिएका छन् ।

आधुनिक नेपाली आलोचनापद्धतिमा कतै पूर्वको प्रभाव, कतै पश्चिमको प्रभाव र कतै दुवैको समन्वित प्रभाव देखा पर्दछ । प्राय: प्रभावपरक र सैद्धान्तिक आलोचनाले नेपाली समालोचनाक्षेत्र प्रभावित भएको अनुभव हुन्छ । यस सन्दर्भमा संस्कृत र अङ्ग्रेजी साहित्यका विद्वान् आलोचकहरूले आलोचनाविधालाई स्तरीय गराउँदै लगेको प्रसङ्गलाई पनि उज्ज्वल भविष्यको सङ्केतक पक्षका रूपमा लिन सकिन्छ । यसरी हेरेर ल्याउँदा आलोचनाविधा नेपालमा फस्टाउँदै गएको स्पष्ट दृष्टिगोचर हुन्छ ।

–गो.कृ.श.

आस्तिकदर्शन- आस्तिकदर्शन भन्ने शीर्षकमा दुई शब्द छन्- आस्तिक र दर्शन । आस्तिक के हो, को हो र दर्शन के हो र कस्तो हो भन्ने जिज्ञासामा प्रथमत: आस्तिकदर्शनको व्युत्पत्तिलभ्य अर्थको चर्चा गर्नु उचित हुन्छ । संस्कृत वैयाकरण पाणिनिका अनुसार 'अस्ति' पदमा 'इक्' (ठक्) प्रत्यय गर्दा आस्तिक पद र 'दृश्' धातुमा 'अन' (ल्युट्) प्रत्यय गर्दा दर्शन पद तयार हुन्छ । पाणिनिले "अस्ति नास्ति दिष्ट मति:" भन्ने सूत्रमा 'अस्ति' भन्ने मति भएकोलाई आस्तिक, 'नास्ति' भन्ने मति भएकोलाई नास्तिक र 'दिष्ट' (भाग्य) भन्ने मति भएकोलाई दैष्टिक भने । सोअनुसार 'हो', 'छ' भन्ने विचार भएको अस्तित्ववादी आस्तिक, 'होइन', 'छैन' भन्ने विचारवाला नास्तिकवादी– नास्तिक भन्ने हुन्छ । फलानो थोकको अस्तित्व वा नास्तित्व भन्ने अर्थ्याउनपट्टि पाणिनि लागेनन् । शब्द बनाउने, शब्दार्थको मतभेदमा कुनै पक्ष लिने जस्ता काम सच्चा वैयाकरणले

गर्नुहुँदैन । उसको कर्तव्य प्रसिद्धिमा आएका शब्दको साधुत्व सिद्ध गर्नु मात्र हो । वर्तमान र भविष्यका निम्ति अतीतदेखि प्रसिद्ध शब्दहरूको अनुशासन बाँध्नु निष्पक्ष व्याकरणको उद्देश्य हुन्छ । पाणिनिले अस्तित्व-नास्तित्व अमुकको नभनेकाले उनले सूत्रनिर्माण गर्नेताका अमुक खुलेको थिएन वा सोबारे अनेक मत थिए भन्ने स्पष्ट हुन्छ । अध्ययन गर्दा अमुक नखुलेको चाहिं छैन तर अमुकबारे मतभेद रहेको थाहा हुन्छ ।

वेदमा बनिबनाउ आस्तिक वा नास्तिक शब्दको प्रयोग भएको पाइएको छैन । तर आस्तिक र नास्तिकसँग सम्बद्ध अस्तित्ववादको र नास्तित्ववादको पूर्वरूप वेददेखि नै देखिन्छ । सद्वाद र असद्वादको चर्चा ऋग्वेद-संहितामा नै छ– (म.१०. सू. १२९) । उपनिषद्हरूमा सद्वाद र असद्वादको चर्चा मात्र छैन, अनेक उहापोह, वादविवाद चलेका छन्, थरीथरी निष्कर्ष निकालिएका छन् । **कठोपनिषद्**बाट थाहा हुन्छ- 'अस्ति' भन्ने र 'नास्ति' भन्ने दुवै पक्ष प्रबल थिए । त्यसमा निष्कर्ष निकाल्नु गहन कर्म थियो, कुनै एक पक्षको औचित्य सिद्ध गर्नु अति जटिल कार्य थियो । मरेको मान्छे अर्थात् परलोक छ कि छैन भन्ने संशयको, प्रश्नको समाधान प्राप्त गर्नु ऋषिमहर्षिहरू र देवताहरूको लागि पनि परम अभीष्ट थियो । उत्तम जिज्ञासुको लागि पो ज्ञानैषणाको अगाडि वित्तैषणा, पुत्रैषणा, लोकैषणा आदि सारा एषणाहरू नगण्य हुन्थे, तुच्छ मानिन्थे । यस उपनिषद्मा अस्तित्वको र नास्तित्वको अमुक 'मरेको मान्छे' अर्थात् परलोक' हुन आएको देखिन्छ । **प्रश्नोपनिषद् छान्दोग्योपनिषद्** आदिमा 'सत्' को अस्तित्व मान्ने नमान्ने पक्ष र ब्रह्म छ भन्ने र छैन भन्ने पक्ष पनि देखिन्छन् । सत् भनेको ब्रह्म हो, आत्मा हो, अतः ब्रह्म मान्ने र नमान्ने, आत्मा मान्ने र नमान्ने सद्वादी असद्वादी भन्ने अर्को पक्ष पनि चलेको छ । सत् भनेको ईश्वर पनि हो, अतः ईश्वर मान्ने अस्तित्ववादी र नमान्ने नास्तित्ववादी भन्ने मान्यता पनि प्रचलित भयो । यस मान्यताका आधारमा सज्जन र असज्जनको प्रयोग हुन थाल्यो । कालक्रममा यो यौगिक शब्द रूढ बन्यो र सत्लाई मान्ने 'सत्जन' असल मानिस, नमान्ने 'असत्जन' खराब मानिस भन्ने थिति बन्यो ।

वेदउपनिषद्मा विविध तत्त्वचिन्तन देखिंदा पनि चिन्तनमा पूर्ण स्वतन्त्रता रहेको पाइन्छ– विभिन्न तत्त्वचिन्तकहरू सँगै जम्मा भएर विचार पनि गर्छन्, भिन्नभिन्न मत पनि प्रकट गर्छन्, सबैमा उदारता छ, एक किसिमको मत र अर्को किसिमको मत मान्नेहरूमा द्वेष छैन, ईर्ष्या छैन । स्मृतिमा देखिने वैविध्य तत्त्वचिन्तनका अतिरिक्त धार्मिक मान्यतामा पनि फैलियो । आफ्नै समाजमा उठेका कुनै मतमान्यतालाई नास्तिकविचार, नास्तिक-धर्म भनेर पृथक् रूपमा हेर्न खोज्ने प्रवृत्ति पनि देखियो । रामायणमा, महाभारतमा यस्ता एक-दुई प्रसङ्ग भेटिन्छन् तापनि द्वेषभाव चाहिं बढेको देखिंदैन । महाभारतले 'अनास्तिक' भन्ने भेद पनि देखाएको छ । '**सत्यधर्मबाट** च्युत हुने मानिसलाई आस्तिकको त कुरै भएन, अनास्तिक पनि रिसाएको सर्प जस्तै भयङ्कर मान्छन्' । 'आस्तिक्य' पदको अर्थ श्री शङ्कराचार्यले 'शास्त्रले बनाएका कुरामा श्रद्धा' भन्ने अर्थ गरेका छन् । याज्ञवल्क्यले पनि श्रद्धालुलाई नै आस्तिक भने । मनुले 'वेदको निन्दा' गर्नेलाई 'नास्तिक' भने । अमरसिंहले मिथ्यादृष्टिलाई नास्तिकता भने । सोह्रौं शताब्दीका भट्टोजिदीक्षितले आस्तिक र नास्तिक शब्द सिद्ध गर्ने पाणिनिसूत्रकै वृत्ति 'सिद्धान्त-कौमुदी'मा स्पष्ट भने- 'परलोक मान्ने आस्तिक, नमान्ने नास्तिक' । अबका कोशहरूमा 'आस्तिक'

शब्दको अर्थ- १. ईश्वरवादी २. वेदप्राभाव्यवादी ३. श्रद्धालु, ४. परलोक मान्ने ५. नरकभीरु, ६. आफ्नो धर्मपरम्परामा विश्वास राख्ने आदि पाइन्छ ।

दर्शन शब्दको अर्थ आँखा, ऐना, सपना, भेट, ढोग आदि अनेक छन् । तर दार्शनिक परम्परामा दर्शन भनेको विचार हो, साक्षात्कार हो, यथार्थ तत्त्वज्ञान हो । परम्परागत रूढिअनुसार जुनसुकै तत्त्वज्ञान वा सिद्धान्त दर्शन नभई सृष्टि, स्रष्टा र भोक्ता (चेतन) अर्थात् जगत्, जगत्कारण र जीवको विषयमा गरिएको सिद्धान्त दर्शन बन्छ । सृष्टि कहिले भयो, कसरी भयो, किन भयो, कसबाट भयो ? सृष्टि हुनुभन्दा पहिले के थियो, सर्वप्रथम केको सृष्टि भो ? स्रष्टाको र सृष्टको, सृष्ट-सृष्टको के-कस्तो सम्बन्ध छ ? यस्ता प्रश्न चिन्तनशील मानवमनमा उठिरहन्छन्, बुद्धिले उत्तर खोजिरहेको हुन्छ । मान्छे आफ्नै जीवनमा घट्ने विपना, सपना र निद्राको परस्पर जेलिएका सुर्क्याउनीलाई फुकाउन, फुस्काउन, जीवन र मरणको साँधलाई खुट्याउन र छुटाउन खोजिरहेको हुन्छ । यस्ता जिज्ञासालाई शान्त पार्ने प्रयत्नमा दार्शनिक सिद्धान्तहरू प्रकाशमा आउँछन् ।

दर्शन वस्तुपरक हुन्छ, क्रियापरक हुँदैन । मान्नु-नमान्नु पुरुषतन्त्र हुन्छ, हुनु-नहुनु वस्तुतन्त्र हुन्छ । मान्नु-नमान्नुबाट सत्यको स्वरूपमा फरक पर्दैन । हाम्रो आर्यपरम्परामा जीव र जगत् अर्थात् चेतन र जड, बन्धन र मोक्ष दर्शनका मुख्य विषय हुन्छन्, दुःखनाश यसको मूल प्रयोजन हुन्छ । हाम्रो आर्यसंस्कृतिमा उदाएका जति जम्मै दर्शनमा उक्त लक्षण परिलक्षित हुन्छ ।

ऋग्वेद-संहिताको 'नासदीय सूक्त' (म. १०। अ.११। सू. १२९) मा दर्शनको प्रथम मात्र हैन, उत्तम रूप पाइन्छ । आर्यदर्शनका 'चेतन देशकालावच्छिन्न, रतन्त्र छ,' 'काम सृष्टिबीज हो', खोजिपसेपछि शुद्ध चित्तबाटै सत्य भेटिन्छ', 'साथमा एकलकाँटे आग्रह गर्नुहुन्न' । नासदीय सूक्तमा खोलिएका उक्त रहस्यहरू नै आर्य-दर्शनका आत्मा बनेका छन् । उपनिषद्हरूले उक्त सत्यहरूको साक्षात्कारलाई दर्शन र अन्तश्चिन्तनलाई नै त्यसको साधन मानेका छन् । कठ, केत, प्रश्न, श्वेनाश्चतर आदि प्रसिद्ध उपनिषद्मा दर्शनको, यजुर्वेद सामवेद अथर्ववेदमा ज्ञानको तथा ध्यानयोग अग्रबुद्धि, सूक्ष्मबुद्धि, मनु आदिको चर्चा भएको छ । "आत्मा वा अरे द्रष्टव्यः" भन्ने महावाक्य बृहदारण्यकोपनिषद्को हो । "श्रोतव्यो मन्तव्यो निदिध्यासितव्यः" भन्ने अत्यन्त सरल, सरस, प्रभावक वाक्यमा दर्शनका क्रमिक उपाय श्रवण, मनन र ध्यानलाई बताइदिएको छ । आर्यको आध्यात्मिक इतिहासमा दर्शन भन्ने बित्तीकै याज्ञवल्क्यको बृहदारण्यकको उक्त वाक्य "आत्मा वा अरे द्रष्टव्यः श्रोतव्यो मन्तव्यो निदिध्यासितव्यः" नै सर्वप्रथम अघिल्तिर आउँछ ।

दर्शनका भेदसाधक अनेक कारकतत्त्वमध्ये आस्तिकता एउटा हो । हिजोआज परम्परित रूढिअनुसार वेदप्रामाण्यलाई स्वीकार गर्ने दर्शनलाई आस्तिकदर्शन मान्ने आग्रह छ । ईश्वर मान्नेलाई आस्तिक मानेमा साङ्ख्य, पूर्वमीमांसा र कसैको मतमा वैशेषिक पनि छुट्छन्, परलोक मान्ने, आत्मा मान्नेलाई आस्तिक भनेमा जैन र बौद्ध पनि पस्छन् । त्यसो हुँदा वेदप्रामाण्यको अपमान नगर्नेलाई आस्तिक र अरूलाई नास्तिक भन्ने स्थापना गरियो र न्याय, वैशेषिक, साङ्ख्य, योग, पूर्वमीमांसा र उत्तरमीमांसा (वेदान्त) आस्तिकदर्शनभित्र परिगणित भएका छन् ।

आस्तिकतासम्बन्धी धारणा तथा तत्सम्बन्धी दर्शनसँग सम्बद्ध भएर वेद, उपनिषद्, पुराण,

महाकाव्यहरूको विशाल साहित्यको विकास भएको छ । नेपालका नेपाली र नेवारी तथा भारतका हिन्दीलगायत अन्य क्षेत्रिय भाषाहरूमा पनि यही धारणासँग सम्बद्ध भएर विशाल साहित्यको विकास भई आएको छ ।

-अम्बिका

इङ्ग्ल्यान्डको पुनर्जागरणकाल– मध्यकालको चौधौं शताब्दीदेखि सोह्रौं शताब्दीसम्म इङ्ग्ल्यान्डको राष्ट्रिय जीवनमा आएको नवचेतना र नवीन जीवनदृष्टिको विस्तार विकास-काललाई 'रिनासान्स', अथवा पुनर्जागरण, नव-जागरण, विद्याको पुनरुत्थानकाल आदि जस्ता संज्ञाबाट अभिहित गरिन्छ । जीवनका अनेक क्षेत्रमा प्रतिबिम्बित भएका परिवर्तनहरूका कारकतत्त्व एउटा लामो समयसम्म एकपछि अर्को घटेका अन्तर्सम्बन्धित घटनाहरूको समन्वित प्रभाव थियो। सामान्यत: सन् १४५३ मा कन्स्टेन्टिनोपलमाथि तुर्कहरूको अधिकारको स्थापना भएबाट नव-जागरणमा यसको प्रकारान्तरले दूरगामी प्रभाव परेको विचारले यस वर्षलाई पुनर्जागरणको उद्घाटकविन्दु मानिन्छ । तर, साहित्यिक, सांस्कृतिक अथवा कालचेतनाको विकासको तिथि-मिति तोक्न सकिदैन, यसको प्रस्फुटन अतीतका घटनबीजबाट हुन्छ । यसले मध्ययुगीय साँगुरो जीवनदृष्टि, संसारको सङ्कीर्ण सीमारेखा, जीवनदर्शन, धर्मबारेका परम्परागत धारणाको पर्खाललाई विस्मयकारी ढङ्गबाट भत्कायो। नयाँ जीवनमूल्य–जीवनप्रति प्रगाढ अनुराग, मानवकृतिका अनुपमता, कला-साहित्यको सौन्दर्यप्रति गौरव, विद्याप्रति सतृष्ण जागृति, जीवनको भौतिक आयामविस्तारप्रति सक्रियता, र जीवनको सौरभप्रति स्नेहशीलताले सम्पूर्ण मध्यकालीन मान्यतालाई प्रतिस्ठापित गऱ्यो ।

इङ्ग्ल्यान्डमा पुनर्जागरणको आरम्भ पछि भयो । इटलीमा यसले धेरैअघि नै जीवनलाई आन्दोलित गरिसकेको थियो । यसको प्रभाव युरोपमा साहित्यसृजनमा मात्र होइन, सामाजिक, सांस्कृतिक, धार्मिक आदर्शहरूमा पनि प्रतिबिम्बित भएको थियो । चौधौं-पन्ध्रौं शताब्दीको पुनर्जागरण वास्तवमा एउटा नवीन जीवनदर्शनको जन्म अथवा पुनर्जन्म थियो । मध्ययुगको जडसूत्रवाद, पण्डावाद, रूढ धारणाहरूको विरुद्ध निर्देशित यो जागरण शास्त्रीय भाषाहरूमा रहेका सम्पूर्ण वाङ्मयको अध्ययन, अनुशीलन र आत्मसात् गर्ने कृतसङ्कल्प थियो । फलस्वरूप परम्परागत पाण्डित्य-प्रदर्शनको ठाउँमा नयाँ साहित्यिक प्रयास आरम्भ भयो । राष्ट्रवादको सबल चेतना पनि विकसित भयो। राष्ट्रभाषाहरूप्रति गौरवभाव-अभिव्यक्ति र यिनको परिष्कार र विकासको सचेत प्रयास पनि हुन थाल्यो। कन्स्टिटैन्टिनोपलको पतन भयो । तुर्कहरूले त्यसमाथि कब्जा गरेपछि ग्रीक भाषाका अमूल्य पाण्डुलिपिहरू विद्वान्हरूसँग इटलीका नगरहरूमा पुगे ।

पृथ्वीबारेको ज्ञानमा विस्तार भयो र संसारबारेको नयाँ सूचनाले संसारबारे रहेको पूर्वज्ञानलाई नै मिथ्या प्रमाणित गरिदियो । मध्ययुगमा संसार सानो, भूमध्यसागर र यसका वरिपरि अवस्थित देशहरूमा परिसीमित थियो, त्यस सानो संसारको सीमालाई दुर्लङ्घ्य मानिन्थ्यो । मानिसको विचार र चिन्तन पनि चर्च र धर्मगुरुका निर्देशमा परिसीमित थियो । पुनर्जागरणको लहरले यस्ता सबै निष्प्राण गतानुगतिक धारणालाई निरर्थक र जीवनको लागि असान्दर्भिक बनाइदियो । वास्कोडिगामा र कोलम्बसका समुद्री यात्राहरूले साहसिकताको सञ्चार गऱ्यो, नाविकहरूको कल्पनालाई उत्तेजित गऱ्यो । पृथ्वीका अज्ञात क्षेत्रहरू, देशहरू र सानाठूला बस्तीहरू, तिनीहरूका विचित्र बासिन्दाहरू, अनौठा रहनसहन,

आदिका बारे अनेक रोमाञ्चक कथा र वृतान्त नाविकसँगै आएबाट जीवन र संसारबारेका दृष्टिमा विस्तार भयो, संसारप्रति जिज्ञासा उत्पन्न भयो र जीवनमा सौरभ र उत्साहको अभूतपूर्व सञ्चार भयो ।

कन्स्टेन्टिनोपलको पतन (१४५३) पुनर्जागरणको एउटा प्रमुख कारकतत्त्व प्रमाणित भयो । तुर्कहरूले कब्जा गरेपछि त्यहाँबाट पलायन गरेका विद्वान्हरूसँग होमर, थुसिडिडस, हेरोडोटस, प्लेटो, डेमोनसथेन्स आदि जस्ता साहित्यकार, चिन्तक, विचारक, दार्शनिकका पाण्डुलिपि पनि आए । यी ग्रन्थहरूको तीव्र जिज्ञासापूर्ण अध्ययनबाट विद्या र ज्ञानका किरणबाट जीवन सहसा आलोकित भयो, विद्याको नव-जागरण आयो । मध्यकालीन सामाजिक-सांस्कृतिक परिवेशमा सांसारिक जीवनलाई मृत्युउपरान्त आउने परलोकको लागि प्रवेशद्वार मानिने मानसिकताको ठाउँमा जीवनले नयाँ मूल्य, नयाँ महत्त्व र नयाँ गरिमा प्राप्त गऱ्यो । ग्रीक जीवनदृष्टिका प्रदीप्तकिरण जीवनका सबै क्षेत्रमा प्रभासित देखियो । इटलीमा राफेल, लियोनार्डो, माइकेल ऐंजेलो आदि जस्ता जगत्प्रसिद्ध कलाकारका अनुपम कृतिहरूको निर्माण सम्भव भयो, साहित्य र दर्शनमा पिकोडेला निरैनडोला र मेकियावेलीका चिन्तन र रचनाबाट मानव-समुदाय लाभान्वित भयो ।

पन्ध्रौं शताब्दीको मध्यमा छापाखानाको स्थापनाले पुनर्जागरणलाई विस्तारित गऱ्यो । मध्ययुगसम्म मुद्रणको अभावले गर्दा पाण्डुलिपिलेखककै स्वामित्वमा बाँच्ने र नष्ट हुने विवशतालाई नयाँ मुद्रणप्रणालीको सुविधाले अन्त गऱ्यो । इच्छित सङ्ख्यामा प्रकाशनको सुविधाबाट पाण्डुलिपिमा बन्द र सीमित रहेको ज्ञानको विशाल क्षेत्र र पाठकको बीच प्रसार अति सुलभ भयो । यसबाट पाठकसङ्ख्यामा भएको वृद्धिको सुप्रभाव शिक्षा-प्रसारमा पनि पऱ्यो । सामान्य जनबोलचालको भाषाको रूपमा मात्र रहेको र बौद्धिक-सांस्कृतिक महत्त्वको दृष्टिबाट ग्राम्य तथा अनुपयुक्त ठानिने अङ्ग्रेजी भाषाको विकास सुलभ भयो । सगौरव यसको प्रयोग हुन थाल्यो । कालान्तरमा वास्तविक अर्थमा इङ्ग्ल्यान्डको राष्ट्रिय साहित्यको विकासक्रम आरम्भ भयो । यसभन्दा अगाडि अङ्ग्रेजी साहित्य राष्ट्रिय प्रतिभाको सीमित अर्थमा मात्र अभिव्यक्ति थियो । फ्रान्सको साहित्यबाट अनुवाद, रूपान्तर र अनुकुलनको दीर्घ परम्पराको समाप्ति र राष्ट्रिय सृजनशीलताको प्रस्फुटन नव-जागरणको एउटा महत्त्वपूर्ण प्रतिफल हो । इटलीमा पुनर्जागरण शिथिल भएपछि, इटालियन साहित्यको अपकर्ष, फ्रान्सको साहित्यमा मौन्टेनले निबन्ध लेख्न शुरु गरिसकेपछि धेरै विलम्बले अङ्ग्रेजी साहित्यको विकासयात्रा आरम्भ भयो । सोह्रौं शताब्दीको आरम्भमा इङ्ग्ल्यान्डमा लेखिएका प्रसिद्ध दुइटै पुस्तक थामस मोरको **युटोपिया** (१५१६) र बेकनको (१९२०) को भाषा ल्याटिन थियो । मातृभाषा अङ्ग्रेजीमा मौलिक लेखन तथा अन्य विदेशी भाषाहरूबाट श्रेष्ठ संस्थापित प्राचीन उच्च कृतिहरूको अनुवादको परम्परा आरम्भ भएबाट अङ्ग्रेजी पाठकसमुदाय लाभान्वित भयो । विभिन्न विषय र रुचिका पुस्तकको मातृभाषा अङ्ग्रेजीमा सुलभताले विद्याको उत्थानलाई तीव्रता प्रदान गऱ्यो ।

पुनर्जागरणको एउटा महत्त्वपूर्ण प्रेरक शक्ति मानवतावादको प्रबल प्रवाह थियो । मानवचिन्तन र ज्ञानको विस्तारले गर्दा शास्त्रीयता र प्राचीन साहित्यप्रति अदम्य अनुराग जागृत भयो । चिन्तनको केन्द्र मानव बन्यो—मानवको कृति—मानवको जीवन र वर्तमान भौतिक जगत् । मानवव्यक्तित्वको अपरिमित

गरिमाको स्वीकृति र बोध भयो जसले गर्दा बौद्धिक र संवेगात्मक सृजनात्मकताको विकास भयो। मानिसमा एउटा अभूतपूर्व विश्वास पलायो–मुक्त चिन्तन, सौन्दर्यचेतनादेखि सामाजिक व्यवहार र आचरणसम्ममा मानिसको नयाँ शक्तिबोध क्रियाशील भयो। वास्तवमा मानिसले आफ्नै अस्तित्वको अर्थको अन्वेषण गऱ्यो र यस किसिमबाट विश्वको केन्द्रीय तत्त्वको रूपमा मानिसले आफूलाई सगौरव प्रतिष्ठित गऱ्यो। ग्रीक र रोमन वाङ्मयको अध्ययनमा मानिसहरू प्रवृत्त भए। वास्तवमा मानवतावादी नवदृष्टिद्वारा प्रभावित रचनाको प्रथम लहर इटलीमा पन्ध्रौं शताब्दीमै आइसकेको थियो जसले प्राचीनता–प्राचीन कृतिको अध्ययनको लागि मार्ग प्रशस्त गरिसकेको थियो। इटलीबाट फ्रान्स, जर्मनी, स्पेनलाई आप्लावित गर्दै पछि मात्र यो इङ्गल्यान्डमा पुग्यो र त्यहाँको जीवनमा चतुर्दिक यसको गहिरो प्रभाव पऱ्यो।

प्राचीन वाङ्मयतिर उन्मुखता–प्राचीन साहित्यिक रचनाको जिज्ञासापूर्ण अध्ययन यस कालको एउटा प्रेरक तत्त्व र त्यसको परिणाम पनि थियो। ग्रीक साहित्यतिर ध्यान आकर्षित भयो। इटलीमा रोमनपरम्परा विस्मृत भइसकेको थिएन। मध्यकालका कथामा ओभिडको किस्साबृतान्त एउटा महत्त्वपूर्ण तत्त्व थियो। अङ्ग्रेजीमा प्रथम राष्ट्रिय कवि चौसरले यसको उपयोग गरे। धर्म, पाण्डित्य र यस्तै अन्य महत्त्वपूर्ण कार्यमा विद्वान्‌हरूले ल्याटिन भाषाको उपयोग गर्थे। ल्याटिन साहित्यका स्वर्णयुग र रजतयुगका प्रतिष्ठित साहित्यकारहरूका कृतिको अध्ययनमननतिर नव-चेतना अथवा विद्याको पुनरुत्थानले जागरूकताको निर्माण गऱ्यो। यसैक्रममा ग्रीक-साहित्यप्रति विशेष रुचिसम्पन्नता उत्पन्न भयो। पन्ध्रौं शताब्दीमा ग्रीक भाषासाहित्यको अध्ययनअध्यापन विश्वविद्यालयहरूमा आरम्भ भयो। ग्रीसको उदार चिन्तनशैली, त्यहाँको लोकतान्त्रिक चेतनाप्रवाह, सौन्दर्यको अन्वेषणवृत्ति आदिले नव-चेतनाको प्रसारलाई अनुप्राणित गऱ्यो।

विलियम ओसिनले अक्सफोर्ड विश्वविद्यालयमा ग्रीक विषयको अध्ययनको सूत्रपात गरे। थामस मोरको प्रसिद्ध रचना **युटोपिया ल्याटिनमा** लेखिए पनि यसको रचनाशैलीमा प्लेटोको रिपब्लिक ग्रन्थको प्रभाव छ। सोह्रौं शताब्दीमा ल्याटिन र ग्रीकअध्ययन इङ्गल्यान्डको शिक्षा-प्रणालीमा एउटा प्रमुख विषयको रूपमा स्थापित भयो। **रोजर आस्चामको स्कूलमास्टरमा** प्राचीन साहित्यको अध्ययनअध्यापनको उपयुक्त प्रणालीबारे विवेचन नव-उन्मुखताको प्रमाण हो। प्राचीन छन्दलाई पनि अङ्ग्रेजीमा संयोजन गर्ने प्रयासहरू भए। अङ्ग्रेजीको मूल रूपचेतनासँग अन्य प्राचीन भाषासाहित्यको छन्द र पद्धतिको सङ्गति नबस्न सक्ने भएकोले पद्यमा कथोपकथनको शैली भर्जिलबाट लिए पनि स्पेन्सरले त्यसलाई भिन्दै प्रकारबाट प्रयोग गरे।

समग्र रूपमा विद्याको पुनरुत्थानमा प्राचीन ग्रन्थहरूको अध्ययन र तिनका अध्ययनबाट ग्रहण गरिएको प्रखर चेतनाको भूमिका अति नै महत्त्वपूर्ण थियो। ज्ञानविज्ञान, नीति, दर्शन, साहित्यका अप्राप्य रहेका अमूल्य पुस्तकमा सन्निहित चिन्तन र दृष्टिको ज्ञानबाट उत्प्रेरित दुर्दमनीय विद्याको प्लावनले राष्ट्रिय मानसलाई उद्‌बुद्ध गऱ्यो। परिणामस्वरूप यस प्रवाहमा विदेशी भाषाहरूका प्रसिद्ध कृतिहरूको अङ्ग्रेजीमा अनुवादको अतिरिक्त मौलिक महत्त्वपूर्ण कृतिहरू र अनेक सामान्य तर जनरुचिका पुस्तकहरू प्रकाशित भए। अध्ययन, लेखन, पुनर्मुद्रण र नव-रचनाको प्रकाशनको प्रभाव, विचारविनिमय र विश्लेषणको बढ्दो प्रवृत्तिसँगै गद्यको व्यापक प्रयोग हुन थाल्यो।

मूलरूपबाट इटली, फ्रान्स र जर्मनीबाट आएको मानवतावादी दर्शनचिन्तनका इङ्गल्यान्डमा दुईवटा स्रोत देखिए : १. राजप्रासाद र २. विश्वविद्यालय। यस क्रममा इटली र फ्रान्सबाट नव-चेतनाका कतिपय अग्रणी भाषासाहित्यानुरागी र त्यसका मूल्यवेत्ता राजप्रासाद सेवामा स्थापित भए। यसको स्पष्ट प्रभावबाट भाषाप्रयोगमा सुष्ठता र समीचीनता आयो । राज्यका प्रलेखहरूको भाषाशैलीमा गुणात्मक निश्चित सुधार आयो । सार्वजनिक समारोहहरूको लागि रोचक रचनाहरू लेख्ने परिपाटी बस्यो । अन्यत्र पनि भाषाप्रयोगमा सङ्गतता, सौन्दर्य र सुरुचिपूर्णताप्रति बढेको सचेतताले गर्दा मध्ययुगकालीन अति कर्णकटु भाषाशैलीको स्थानमा कोमल, संयत, उपयुक्त परिमार्जित शब्द-पदयोजना प्रयोगको स्वाभाविक वरीयता स्थापित भयो ।

यस युगको जागरणप्रवाहको पृष्ठभूमिमा अतीतको ऊर्जा अतीतसँग जीवनलाई आबद्ध गर्ने सचेत चेष्टा भएको देखिन्छ। उदाहरणको लागि क्याक्स्टन, रिचर्ड पिनसन, रबर्ड कपल्यान्ड आदि जस्ता लेखक, अनुवादक, मुद्रकहरूले वर्तमानलाई परम्परासित संयोजित गर्ने क्रममा प्राचीन कथा, लोकगाथा, ज्ञान र बुद्धिलाई तिखार्ने दार्शनिकहरूका सूक्तिसङ्ग्रह, गावर र चौसरका कृतिहरूको प्रकाशन गरे । अतीत अथवा इतिहासतिर पाठकको सन्चेतनालाई सजग राख्न मुद्रकहरू विशेष आग्रहशील थिए। उदाहरणको लागि राजा रिचर्ड तृतीयको जीवनी प्रकाशित भयो। हेनरी सातौंले इटलीका विशिष्ट लेखक पोलिडोरे भर्जिललाई इङ्गल्यान्डका इतिहास लेख्न लगाए । राजपरिवारका घटनाहरूलाई विशेष महत्त्व दिइन थालियो । एडवर्ड हालले हेनरी चौथोदेखि हेनरी सातौंसम्मको इतिवृत्त लेखे । भनिन्छ, यस कृतिबाट विलियम सेक्सपियरको राजनीतिक दर्शन, ऐतिहासिक व्यक्तित्वबारेको उनको धारणा र केही हदसम्म उनका रचनाशैली पनि प्रभावित भए। त्यस युगको सुरुचिपूर्णता, शिष्टता, साहित्यकलाप्रेमको प्रतीक मानिने महारानी एलिजावेथको शासनकालमा राजकीय संरक्षणमा सहित्यको अभूतपूर्व विकास भयो। अङ्ग्रेजी साहित्य खासगरी कविताको यस समयमा भएको उत्साहपूर्ण प्रगतिमा महारानीको साहित्यप्रति वैयक्तिक अनुराग अतुलनीय प्रेरणाको स्रोत बनेको थियो । राजप्रासादमा प्रवेश नपाएका कविहरूको प्रासादमा प्रवेश गरी आफ्नो कृति प्रस्तुत गर्ने अभिलाषा र राजप्रासादको सेवामा रहेका दरबारीहरूलाई कवि बन्ने अभिलाषामा एउटा आकाङ्क्षाको प्रतियोगिताको स्थिति उत्पन्न भएको देखिन्थ्यो। यी सबैको समीचीन प्रभाव त्यहाँ लेखिएको एक विशेष प्रकारको कविता जसलाई 'प्रासादकाव्य' अथवा 'कार्ट पोयट्री' भनिन्छ, मा व्यक्त भयो ।

यसको समाजिक मूल संस्कारचेतना अभिजातीय थियो र आर्थिक समुन्नयनको लागि यसले एउटा प्रसिद्धि अर्जित गर्‍यो। भूमि-स्वामित्व सम्पन्न सामन्त-वर्गचरित्रमा आधारित यस कालको समाज रचना भए पनि मध्यवित्तीय वर्गको जीवनक्रम, संस्कार र मूल्यदृष्टिको स्पष्ट प्रभाव यस समयको विशाल रचना-राशिमा प्रतिबिम्बित भयो। समाजमा भद्रता–भद्रचरित्रको रचनाप्रति सचेष्ट भएको यस कालमा एतद् विषयक विशेष शिक्षामा जोड दिइन्थ्यो। भद्र व्यक्तिको विकास र शिष्टाचारबारे ग्रन्थहरू लेखिए । सन्तानलाई पितृपरामर्श, छोरीलाई मार्गनिर्देशन, शिशु र युवाको लागि सामाजिक व्यावहारिक महत्त्वका पुस्तक, श्रेष्ठ कुलीन सम्भ्रान्त परिवारमा सेवाप्रवेशका लागि चाहिने भद्रता, सुशीलता, शिष्टता आदि जस्ता अनिवार्य गुणहरूबारे आधारित आचरण यहाँसम्म कि आखेट-कौशलबारे पनि उपदेश-

प्रधान पुस्तकहरू लेखिए। राजपुरुष–भविष्यका शासकनेता, भद्रजनको लागि नीति, आचार, शिष्टता, उदारता जस्ता गुणोत्पादक शिक्षादेखि प्राचीन इतिहास, दर्शन, व्याकरण, वाग्मिता, न्यायशास्त्र आदिको अध्ययनमा विशेष जोड दिइन्थ्यो । इतिहास र दर्शनलाई विद्या-अध्ययनमा सर्वोच्चता प्राप्त थियो । यसका अतिरिक्त प्राचीन संस्थापित उच्च काव्य, नाटक, नृत्य आदिलाई शिक्षाको सम्पूर्णताको लागि आवश्यक मानिन्थ्यो । प्रसिद्ध लेखक थामस एलियट महोदयले सन् १५३१ मा लेखेको पुस्तक द बुक निक द गवर्नर्स तत्कालीन सामाजिक संस्काररचनाको एउटा उदाहरण हो ।

पुनर्जागरणकालका मुख्य चिन्तनविन्दुमा मानवतावादी दर्शनको विकास, वैज्ञानिक दृष्टिकोणको विस्तार, मानवव्यक्तित्व र यसका शारीरिक, बौद्धिक र नैतिक पक्षमा गहिरो अध्ययन-रुचि, सौन्दर्यचेतनाको प्रवर्द्धन आदि प्रमुख थिए ।

–यु.प्र.व.

उदात्ततासिद्धान्त- उदात्ततासिद्धान्त अङ्ग्रेजी समालोचनासाहित्यको ग्रीकरोमनकालको एउटा असाधारण वैचारिक प्रतिपादन हो। पाश्चात्य समालोचनासिद्धान्तको अनुशीलन-परिशीलनमा रचनासौरभ, विषयगत वैशिष्ट्य र प्रभावोत्पादक प्रस्तुतिबारे विशद् विवेचन भएको यस सिद्धान्तको सान्दर्भिकता अद्यापि अम्लान रहेको छ ।

ओन द सब्लाइम नामक अपूर्ण प्रबन्धमा लेखकले उदात्तताको व्याख्या र विश्लेषण गरेको छ । तर, लेखकको परिचयबारे लन्जाइनस नामक विभिन्न समयका दुई जनाको उल्लेख इतिहासकारहरूले गरेकोले यो विषय विवादास्पद रहेको छ । तथापि, प्राज्ञिक परम्पराले यस उदात्ततासिद्धान्तको प्रतिपादक ईशाको पहिलो शताब्दीतिरको प्रसिद्ध एक जना अलङ्कारशास्त्री मानेको छ ।

पोस्टुमिनस टेरेन्सियस नामक व्यक्तिलाई सम्बोधित गरेर लेखिएको यो ग्रीक कृति रचना-स्वरूपको दृष्टिले पत्रात्मक हो । यसको मूल दृष्टि संशोधन गर्नु हो- कैसिलियस नामक एक जना ग्रीक विचारकले उदात्ततावारे प्रस्तुत गरेको विवेचनमा देखिएका अशुद्धि र अस्पष्टतालाई सच्याउनु हो । यस क्रममा, प्राचीन युगको एउटा अमूल्य वाग्मिता अथवा भावप्रवण उत्कृष्ट वक्तृताको शास्त्रीय व्याख्या गर्नु थियो । तथापि यसमा निरूपित सिद्धान्तसूत्रहरूको सम्बन्ध साहित्यिक रचनासँग पनि समान रूपले भएकोले ओन द सब्लाइमलाई काव्य–गद्य र पद्य दुवै– को रचनामा उदात्तताको लागि सुचिन्तित नियमको एउटा सैद्धान्तिक स्रोत-ग्रन्थको रूपमा अध्ययनविवेचन गरिन्छ ।

वाग्मिता अथवा साहित्यिक रचनामा उदात्तता एउटा उत्कृष्टता हो– असाधारण वैशिष्ट्य । यसले महान् कवि र लेखकलाई प्रसिद्धि र अमरत्व दिएको छ । उन्नत, उत्थापित, गरिमायुक्त भाषाशैलीको प्रयोगले श्रोता र पाठकमा कथ्यप्रति आकर्षण अथवा विश्वासोत्पादन होइन, विह्वलताको सृष्टि गर्छ, उसलाई भावनास्तरमा संवाहित गर्छ, यस सानो, साँगुरो, परिचित आवेष्ठनबाट माथि पुऱ्याउँछ। यस प्रवाहको सङ्घात अप्रतिरोध्य हो, यसलाई नियन्त्रित गर्न सकिँदैन ।

कतिपय मानिसमा उदात्तता र यसको अङ्गीभूत सङ्घटक तत्त्व नैसर्गिक प्रतिभाको रूपमा विद्यमान रहन्छ । त्यसकारण यसलाई उपदेश अथवा शिक्षणको विषय मानिँदैन ।

उदात्ततालाई यस किसिमबाट परिभाषित गर्दै लन्जाइनसले यस प्रसङ्गमा रचनाकौशलको विशिष्ट स्थान मान्दछन्। किनभने लेखन अथवा वाग्मिता एउटा कला हो, सीप हो, र यसलाई

बढी सार्थक र अभिव्यञ्जनाशील बनाउन लेखकले विशिष्ट शिल्पको प्रयोग गर्नुपर्छ। परिलक्षियत परिणामको प्राप्तिको लागि कौशलको प्रयोग एउटा आवश्यक दशा हो, शर्त हो। यसबाट रचनामा उद्दात्तताको चामत्कारिक प्रस्फुटन सम्भव हुन्छ। मेघको तडित गर्जनबाट विस्फोटित हुने बिजुलीको अप्रत्याशित दीप्ति जस्तै शिल्पको सम्यक् प्रयोगबाट रचनामा उद्दात्तता उत्पन्न हुन्छ। यही नै उत्थापकता हो, उद्दात्तता हो। यसले रचनाकारमा अन्तर्निहित विपुल शक्ति र सामर्थ्यलाई उद्भासित गर्छ।

उद्दात्तता स्वयं निर्मित होइन। अनुप्रेरणा र सचेत प्रयत्न दुवैको संयोगबाट मात्र यो विकसित हुन्छ। यस सम्बन्धमा लन्जाइनसले उदात्तताका पाँचवटा स्रोतहरूको उल्लेख गरेका छन् जसअनुसार (१) महान् अवधारणा अथवा सङ्कल्पनको निर्धारण (२) अनुप्रेरित आवेगको तीव्रता, प्रगाढता र दुर्दमनीयता (३) प्रभावशाली काव्यालङ्कारको चयन र सशक्त अभिव्यक्ति (४) भव्य र उत्तम भाषाशैली र (५) सुपरिष्कृत तथा सुविस्तारित विषयको प्रतिपादन उद्दात्तताका आवश्यक स्रोतहरू हुन्। अपकृष्ट अवधारणा, निम्न र मन्द अनुभूतिबाट रचनामा उत्थापन आउन सक्तैन। उत्तम शब्द र पदयोजना, भाषाको विस्तार र अभिव्यञ्जकताको निर्वाह यसको लागि अपरिहार्य मानिन्छ। यस नियमनका प्रथम दुई स्रोत लेखक अथवा वक्ताका नैसर्गिक प्रतिभाबाट निसृत हुन्छन्, शेष तीन स्रोत शिल्प अथवा कलाप्रसूत हुन् र कौशलपूर्वक यिनको प्रयोगले रचना चामत्कारिक रूपले उद्दीप्त हुन्छ। तर, अनावश्यक रूपमा अति लयात्मक लेखन कृत्रिम हुन जान्छ। त्यस्तै किसिमबाट निम्न, भग्न र अक्षम शब्द-पदयोजनाबाट पनि रचनाको गरिमा स्खलित हुन्छ। लन्जाइनसको व्यवस्थाअनुसार विषयप्रस्तुतिमा अतिशय यथातथ्य सङ्क्षेपणबाट विचार र अभिप्राय विकलाङ्ग हुन जान्छ, खण्डित। अति सङ्क्षेपण जस्तै विषयप्रतिपादन र विचार-सम्प्रेषणमा योगदान गर्ने किसिमको विस्तारणलाई पनि एउटा ठूलो दोष मानिन्छ। यस प्रकारले उद्दात्तताको लागि अति सङ्क्षेपण र अति विस्तारण दुइटैलाई प्रतिकूल अवस्था मानिएको छ।

काव्यरचनामा निरर्थक शब्दाडम्बरलाई लन्जाइनसले मिथ्या अथवा कृत्रिम उद्दात्तताको सङ्केत मान्दछ। शोथ शरीरमा होस् अथवा रचनामा यो सदैव अनिष्टकर हो, त्याज्य। विद्वत्ताको प्रदर्शनको लागि भाषाको आटोप, तडकभडक अथवा कृत्रिम साजसज्जाले लेखकको भाषिक अपरिपक्वता व्यक्त गर्छ। यस प्रकारको बाल्यप्रवृत्ति उद्दात्तताको सर्वथा विपरीत अवस्था हो। विषय अथवा प्रसङ्गको प्रकृति र प्रगाढता विपरीत भावना अथवा आवेगको यस्तो प्रदर्शन कृत्रिमता हो, र लन्जाइनसको सिद्धान्तनिरूपणले प्रामाणिक उद्दात्तताको लागि यसलाई बाधक मान्दछ।

वास्तविक उद्दात्तताले श्रोता र पाठकलाई भावविभोर गर्छ, उसको मनप्राणलाई आनन्दातिरकले भर्छ र भावनात्मक रूपबाट उसलाई उत्थापित गर्छ, संवाहित गर्छ यस सानो, साँगुरो, साधारण, सुविद आवेष्टनबाट। जुन कृति यथार्थ रूपमा उद्दात्त हुन्छ, त्यसले जतिपटक पढे पनि पाठकलाई त्यही विह्वलता प्रदान गरि नै रहन्छ, त्यो अम्लान हो र विभिन्न वृत्ति, आकाङ्क्षा भाषाभाषीलाई सधैं एकनास आनन्द दिन्छ, विह्वल बनाउँदै, संवाहित गर्छ र उसलाई अलौकिक सत्ताको अखण्डित, अनन्त, अजस्र आनन्दधाराको दिग्दर्शन गराउँछ।

साहित्यालोचन अति मर्यादित काम हो।

लन्जाइनसको शब्दमा यो कार्य 'पाण्डित्यको परिपक्व फल हो'। तर श्रेष्ठ साहित्यको विश्वस्तरमै अभावप्रति लेखकले खिन्नता प्रकट गर्छ।

–यु.प्र.ब.

उपदेशवाद (Didacticism)- साहित्यका माध्यमबाट उपदेश दिने प्रवृत्तिलाई उपदेशवाद (Didacticism) भन्दछन्। सिकाउने वा शिक्षा दिने उद्देश्यले लेखिएको कुनै पनि साहित्यिक कृतिलाई उपदेशात्मक (Didactic) भनिन्छ। भर्जिलको **जर्जिक्स** (Georgics) पनि शिक्षा दिने उद्देश्यले लेखिएको हुनाले यस्ता कृतिलाई जर्जिक (Georgic) पनि भन्ने चलन पश्चिममा छ। उपदेशवादी साहित्यकारहरू के विश्वास गर्छन् भने काव्य कुनैकुनै रूपमा उपदेशात्मक वा शिक्षाप्रद नै हुन्छ, त्यसैले काव्य शिक्षा र आनन्द दुवै दिने हुन्छ र हुनु पनि पर्छ भन्ने तिनीहरूको धारणा हुन्छ। कुनै धर्मविशेष वा दर्शनविशेषमा अन्तर्निहित आदर्श वा विचारको व्याख्या गर्दै पाठकमा गहिरो प्रभाव पार्ने उद्देश्यले रचना गरिएको साहित्य उपदेशवादी हो।

वैदिक साहित्यले प्रतिपादित गरेको आचारप्रति मानिसहरूलाई अभिमुख गराउन पुराणहरू लेखिए। त्यस्तै क्रिश्चियनअनुशासनप्रति मानिसहरूलाई प्रेरित गर्न मध्यकालमा थुप्रै नीतिकथा लेखिए। यसरी चाहे **पञ्चतन्त्र** र **हितोपदेश**का कथा हुन्, चाहे ग्रीसका **इसप-नीतिकथा**, चाहे दान्तेको **दिभिना कमेदिया**, चाहे मिल्टनको **प्याराडाइज लस्ट**, चाहे सेक्सपियरको **किङ्ग लियर**, चाहे मार्क्सवादी साहित्य, चाहे लेखनाथ र धरणीधरका कविता, चाहे भैरव अर्यालका व्यङ्ग्य सबै कृतिमा उपदेशवाद प्रकट वा गुप्तरूपमा रहेकै पाइन्छ।

नेपालमा उपदेशवादी पहिलो कृति पृथ्वीनारायण शाहको **दिव्योपदेश** (१८३२) होला। भानुभक्तको **प्रश्नोत्तर** (१९१०) र **वधूशिक्षा** (१९१९) हुँदै विकसित भएको यो परम्परा अझै धेरै रचनामा कायम छ।

–मा.प्र.पो.

उपन्यास- उपन्यास गद्यमा रचिएको दीर्घ कलेवर भएको कथात्मक साहित्यरूप हो। 'उपन्यास' शब्द 'उप' र 'न्यास' पदहरूको योगद्वारा निर्मित छ। 'उप' संस्कृतको उपसर्ग हो, जसले कुनै शब्दको अघिल्तिर आएर समीपता, आरम्भ, गौणता आदि बुझाउँछ। 'न्यास' शब्द 'नि' उपसर्ग तथा 'अस्' धातुमा 'घञ्' प्रत्यय जोडिएर व्युत्पन्न भएको हो। 'नि' पनि संस्कृतको एउटा उपसर्ग नै हो जुन अव्ययोभाव, समूह, घनता, आदेश, नित्यता, कौशल, बन्धन, आश्रय आदि विशेषताहरू बुझाउन संज्ञा र क्रियादिका पूर्व जोडिन्छ। 'अस्' धातुको प्रयोग मुख्यत: 'राख्नु' वा 'फ्याँक्नु' -को अर्थमा गरिन्छ। 'न्यास' को अर्थ स्थापित गर्नु (उदाहरणार्थ: शिलान्यास, पदन्यास) अथवा त्याग गर्नु (उदाहरणार्थ: सन्यास, शरीरन्यास) -सँग सम्बद्ध छ। उपन्यास शब्दको 'न्यास' शब्दांश 'स्थापित' को अर्थमा नै ग्रहण गर्नु उचित छ। अत: 'उपन्यास'- को एउटा व्युत्पत्यार्थ उप (समीपमा) न्यास (स्थापना) भन्ने सिद्ध हुन्छ।

यसरी 'उपन्यास' शब्द मूलत: संस्कृत भाषाको शब्द हो। प्राचीन संस्कृत साहित्यमा यस शब्दको प्रयोग विभिन्न अर्थमा गरिएको पाइन्छ। जस्तै :

१. **नाट्यशास्त्रम्** - मा पताकास्थानकको चतुर्थ भेद र प्रतिमुखसन्धिको एक अङ्गको अर्थमा,

२. **दशरूपकम्**- मा प्रतिमुखसन्धिको द्वादश अङ्गको अर्थमा

३. **काव्यादर्श** तथा **साहित्य-दर्पण** मा स्थापना, ज्ञापन आदि अर्थमा

४. **अभिज्ञान शाकुन्तलम्** - मा सन्दर्भको अर्थमा र

५. विश्वनाथले 'उपन्यासः प्रसादनम्' भनी कथाअन्तर्गत 'रञ्जन' तत्त्वका आधारमा ती विद्वान्हरूको प्रयोग गरेका द्रष्टव्य छन् ।

तर वर्तमान समयमा उपन्यास शब्द पाश्चात्य साहित्यको 'नोवेल' को पर्यायका रूपमा प्रचलित छ । यो ल्याटिनको 'नोवस्' तथा 'नोवलस्' शब्दको रूपान्तर मानिएको छ । अङ्ग्रेजी नोवेल शब्द इटालियन भाषाको 'नोवेले' बाट आएको हो, जसको अर्थ हुन्छ नयाँ समाचार वा घटना । पाश्चात्य साहित्यमा उपन्यास पनि नयाँ विधा वा घटनाका रूपमा स्वीकृत भयो र उपन्यासविधाका निम्ति पर्यायका रूपमा नोवेल शब्द प्रयुक्त हुन थाल्यो । तर संस्कृत उपन्यास शब्द र वर्तमानमा प्रचलित उपन्यासको शाब्दिक अर्थ र आयाममा भिन्नता देखिन्छ । संस्कृत उपन्यास शब्द वर्तमानकालमा नेपाली, हिन्दी, बङ्गला आदि आधुनिक आर्यभाषाहरूमा अर्थसङ्कोच भएको छ । अर्थात् वर्तमानमा उपन्यास 'एउटा साहित्यिक विधाविशेष' का रूपमा अर्थ रूढ भएको छ । तर अङ्ग्रेजी शब्द नोवेल र संस्कृत शब्द उपन्यास का शब्दार्थमा भेद भए तापनि भावार्थमा भने कुनै व्यापक भेद छैन ।

उपन्यास जस्तो गतिशील, जीवित लचिलो र प्रयोगशील विधालाई परिभाषामा आबद्ध गर्न मिल्दैन तर विद्वान्हरूले दिएका परिभाषाद्वारा उपन्यासको चरित्र थाहा पाउन सहायता पाइन्छ । हेनरी जेम्स उपन्यासलाई जीवनको वैयक्तिक र प्रत्यक्ष प्रतिबिम्ब मान्छन् । डा. हर्बट मूलरका अनुसार "उपन्यास मानव-अनुभवको निरूपण हो, चाहे त्यो यथार्थ होस् वा आदर्श, तर उपन्यासमा अनिर्वायतः जीवनको आलोचना रहन्छ ।" काव्य, नाटक, सिनेमा, चित्रकला अथवा सङ्गीतद्वारा प्रस्तुत गर्न नसकिने गद्यको एक विशिष्ट यथार्थ-दृष्टि उपन्यासले प्रस्तुत गर्न सक्ने कुरामा राल्फ फक्स विश्वस्त छन् । अतः उनी उपन्यासलाई "मानव-जीवनको गद्य" मान्छन् ।

मानवजीवन र मानवका भावना, विचार र कार्यहरूको प्रायः जटिल वस्तु वा घटनाहरू समावेश भएको काल्पनिक गद्यात्मक विवरणलाई डेविड गुराल्निक उपन्यास मान्छन् भने सिप्ले उपन्यास लामो काल्पनिक कथाका रूपमा भए तापनि औपन्यासिक कथावस्तुमा वास्तविक जीवनको प्रतिनिधित्व गर्ने पात्र र कार्यको चित्रण हुन्छ भन्छन् । हिन्दी उपन्यास-सम्राट् प्रेमचन्द भन्छन् - "म उपन्यासलाई मानवचरित्रको चित्र ठान्दछु । मानवचरित्रमा प्रकाश पार्नु र त्यसका रहस्यहरू खोल्नु उपन्यासको मूल तत्त्व हो ।"

नोवेल वा उपन्यास को उद्भव 'रोमांस', 'टेल', 'नोवेले' , 'गीतिआख्यान' जस्ता मध्यकालीन युरोपीय भाषाहरूमा प्रचलित साहित्यका विविध अङ्गबाट भएको मानिन्छ । त्यस्ता रचनाहरू प्राचीन पौराणिक र परम्परागत कथाहरूको घडेरीमा निर्मित थिए । ल्याटिनबाट निस्केका स्पेनिस, इटालियन तथा फ्रेन्च भाषालाई रोमांस भनिन्थ्यो । अतः यी भाषाहरूमा लेखिएका मध्यकालीन कथाहरूलाई पनि रोमांस नै भनियो । यस्ता रोमांस कथाहरू छन्दोबद्ध भाषामा लेखिन्थे तथा शैली काव्यात्मक हुन्थ्यो । यस्ता छन्दोबद्ध कथाहरूको कथावस्तु मध्यकालीन योद्धाहरू (जसलाई 'नाइट' भनिन्थ्यो) का वीरता, उदारता, सदाचार र सत्यपरायणताबारे हुन्थे । अर्थात् अद्भुत् र असम्भव कार्यक्षेत्र अँगालिएका मनुष्यजीवनको काल्पनिक चित्रण अथवा आदर्शको मानदण्डले मनुष्यको आलोचना गरिएका कथात्मक रचनालाई 'रोमांस' भनिन्थ्यो । तर अर्कातिर इङ्ग्ल्यान्डमा लेखिएका कुनै वास्तविक घटनामा आधारित कथालाई 'टेल' भनियो । टेलका सामग्री कि त इतिहासबाट लिइन्थ्यो कि

सामग्रीलाई इतिहासअनुकूल पारिन्थ्यो । रोमांस र टेलका कथासामग्रीका तीन स्रोत मानिएका छन् :

१. ब्रिटेनको किङ्ग अर्थर एन्ड द नाइट्स अफ द राउन्ड टेबलका कथाहरूबाट;

२. फ्रान्सको सार्लिमेन एन्ड हिज टुवेल्व पियर्सबाट;

३. रोमका प्राचीन युनानी कथाहरू र रहस्यमय स्थानहरूका कथाबाट ।

चौधौं शताब्दीको मध्यदेखि भने यस्ता रोमान्सहरूमा नयाँ प्रयोग देखिन थाले बोलचालको गद्यमा प्रेम र शौर्यवर्णन गरिएका तत्कालीन ती प्रयोगवादी कथाहरू क्रमशः यथार्थतिर उन्मुख भएर दैनन्दिनी जीवनको निकट हुन थाले। तिनै कथाहरूलाई आधुनिक उपन्यासविधाका प्रारूप मान्न सकिन्छ। यस प्रकारका कथाहरूको श्रेष्ठ सङ्ग्रह प्रतिभाशाली इटालियन कवि र गद्याख्यानकार गियोवानी बोकासियो (१३१३-१३७५) को डेकोमेरन मानिन्छ। डेकामेरनका सय कथाहरूलाई परवर्तीकालीन उपन्यास- विधाको मुहान मान्न सकिन्छ । चौधौं शताब्दीको मध्यकालदेखि उन्नाइसौं शताब्दीको मध्यकाल अर्थात् लर्ड टेनिसनसम्म सम्पूर्ण अङ्ग्रेजी साहित्यिकहरू बोकासियोद्वारा प्रेरित र प्रभावित देखिन्छन्। तर गद्याख्यानको क्षेत्रमा विशेषगरी जेफ्री चसर (१३४०-१४००) को केन्टरबरी टेल्स (१३८७ तिर), सर थोमस म्यालोरीको मोर्ट-द-अर्थर जोन लाइलीको युफ्युइज, सर फिलिप सिडनीको आर्केडिया आदि कृतिहरूमा औपन्यासिक कथ्य, भाषा र शिल्पशैली सजीव र रोचक छन् ।

सत्रौं शताब्दीमा आएर मानिसहरूले बढी धर्म र धर्मसम्बन्धी विषयहरूमा रूचि लिन थाले। जोन बनियनको द पिलग्रिम्स प्रोग्रेस (१७३५) मा तत्कालीन जनसाधारणको जीवन-सङ्घर्षलाई रोचक ढङ्गमा प्रस्तुत गरिएको पाइन्छ। बनियनले रूपकशैलीमा लेखेका द लाइफ एन्ड डेथ अफ् मिस्टर ब्याडम्यान र द होली वार उपन्यासविधाको विकासमा महत्त्वपूर्ण मानिन्छन् । यिनमा तत्कालीन समाजको वास्तविक दशा परिलक्षित हुन्छ। वास्तवमा आधुनिक अङ्ग्रेजी उपन्यासका जनक ड्यानियल डिफो (१७१७-१७८८) का पूर्ववर्ती अग्रगामी लेखकका रूपमा बनियन मान्य छन्।

आधुनिक उपन्यास वा नोवेल अङ्ग्रेजीबाटै अन्यान्य भाषाहरूले अनुकरण गरी लेख्न थालेको मानिन्छ। अङ्ग्रेजी उपन्याससाहित्यलाई आधुनिकता प्रदान गर्ने ड्यानियल डिफोको रबिन्सन क्रुसो (१७१६) मा जीवनसङ्घर्ष, सामुएल रिचर्डसन (१६८५-१७६१) को पामेला (१७४०) मा नैतिकसङ्घर्ष र सुस्केरा; हेनरी फिल्डिङ (१७०७-१७५४) का टम जोन्स (१७४५) र एमिलिया आदिले वास्तवमा अङ्ग्रेजी आधुनिक उपन्यास लेखनप्रणालीको दह्रो जग स्थापित गरे । त्यसै जगमा परवर्ती 'रोमान्टिक रिवाइवल' कालीन अङ्ग्रेजी उपन्यासको विकास भयो अनि जेन अस्टेन (१७७५-१८१७) जस्ती वरिष्ठ उपन्यासकार देखा परिन् । अस्टेनका सेन्सिबिलिटी (१८११), प्राइड एन्ड प्रेजुडिज (१८१३), म्यान्सफिल्ड पार्क (१८१४), एमा (१८१६), नर्थ्यांजर ऐबी (१८१८), परसुएसन (१८१८) जस्ता औपन्यासिक कृतिहरूमा तिनका समकालीन युगको छाप स्पष्टतः देखा पर्छ। त्यसपछि विविध विषयमा उपन्यास लेखिन थाले। वाल्टर स्कट (१७७१-१८३२) का रोमान्टिक ऐतिहासिक उपन्यासहरू, एडवर्ड बुल्वर लिटनका सामाजिक र ऐतिहासिक उपन्यास, बेन्जामिन डिजरेली (१८०४-१८८१) का राजनीतिक उपन्यास तथा स्कट्लाई अनुकरण गरी लेख्ने जर्ज पेन रेन्सफर्ड, विलियम ह्यारिसन एन्सवर्थहरूका औपन्यासिक कृतिहरूले अङ्ग्रेजी

उपन्यासको फाँट निकै फराकिलो भयो ।

इङ्गल्यान्डको इतिहासमा भिक्टोरियाकालीन युग सङ्क्रमणकालीन युग थियो । राजनैतिक, सामाजिक र बौद्धिक क्षेत्रमा महत्त्वपूर्ण परिवर्तन हुँदै थियो । शिक्षाको विकास र वैज्ञानिक आविष्कारहरूले पारम्परिक धार्मिक आस्थामा अस्थिरता ल्याइदिएको थियो । यस युगको साहित्य वास्तवमा सामाजिक परिवर्तन र बौद्धिक प्रगतिको यथार्थ प्रतिबिम्ब हो । यसै समयमा अङ्ग्रेजी साहित्यमा महान् उपन्यासकार चार्ल्स डिकेन्स (१८१२-१८७०) र विलियम मेकपिस थेकरे (१८११-१८६३) को पादार्पण भयो । आधुनिक अङ्ग्रेजी उपन्यासको इतिहासमा यी दुई उज्ज्वल नक्षत्र समान छन् । परवर्तीकालीन अङ्ग्रेजी उपन्यासको विकास विविध नवीन प्रयोगका साथ निरन्तर भइरहेको छ ।

विश्वका अन्यान्य भाषाहरूमा पनि उपन्याससाहित्यको विकास समानान्तर रूपमा भइरहेको छ । भारतवर्षमा उन्नइसौं शताब्दीको मध्यदेखि सर्वप्रथम बङ्गला साहित्यको द्वारबाट उपन्यासले प्रवेश गरेको थियो । प्रारम्भिक चरणका भारतीय उपन्यासहरूले रोमाञ्चक, प्रेमाख्यानात्मक, घटनाप्रधान, समाजसुधारविषयक मार्गबाट अग्रसर भएर मात्र यथार्थको भूमिमा पदार्पण गरे । त्यसपछि भने व्यक्तिवादी उपन्यासहरू पनि लेखिन थाले, जसमा मनोवैज्ञानिक स्तरमा व्यक्तिको अन्तर्मनका निगूढ बौद्धिक चित्रण रहेको हुन्छ ।

विशाल, वैविध्यपूर्ण र विस्तारपूर्ण विधा भएकोले उपन्यासको वर्गीकरण सामान्यत: सम्भव छैन । तर वर्ण्यविषय, औपन्यासिक तत्त्व विषयको प्रधानता, वस्तुनिर्माण, कथाउपस्थापनको शैली आदिका आधारमा उपन्यासको वर्गीकरण गर्न सकिन्छ ।

१) वर्ण्यविषयका आधारमा उपन्यासकारले पौराणिक, ऐतिहासिक, सामाजिक, राजनीतिक, वैज्ञानिक, जासूसी-तिलस्मी, मनोवैज्ञानिक, आञ्चलिक आदि विषय अपनाउन सक्छन् । पौराणिक उपन्यासमा लेखकले आफ्नो प्रौढ चिन्तनका पौराणिक कथा वा प्रसङ्गलाई आधुनिक सन्दर्भ प्रदान गरेको हुन्छ । वस्तुत: अलौकिक पात्रहरूलाई मानवीय धरातलमा प्रतिष्ठित गर्न अथवा जीवनको कुनै मूल वृत्तिको विवेचना गर्नका निम्ति पौराणिक उपन्यास लेखिन्छन् ।

लिखित वा प्रामाणिक इतिहासको आरम्भ हुनुभन्दा अघि गएर जुटाएको सामग्री उपयोग गरी लेखिएका उपन्यासलाई प्रागैतिहासिक उपन्यास भनिन्छ । पुरातत्त्व वा इतिहासका शोधकर्ताहरूद्वारा अनुसन्धान गरेका इतिहाससम्बन्धी जानकारीका आधारमा लेखकले प्रागैतिहासिक उपन्यास सृष्टि गर्छ भने ऐतिहासिक उपन्यासमा अतीतकालीन पात्र, घटना र वातावरणका ज्ञानतथ्यहरूलाई लिएर लेखकले कल्पनाद्वारा त्यसलाई जीवन्त बनाउने प्रयास गर्छ । वस्तुका दृष्टिले ऐतिहासिक उपन्यासलाई तीन भेद गर्न सकिन्छ- युगप्रतिनिधि, व्यक्तिप्रतिनिधि र अतिरञ्जनकारी । प्रथम प्रकारमा युगविशेषको, द्वितीय प्रकारमा कुनै अल्पज्ञात व्यक्तिविशेषको तथा तृतीय प्रकारमा इतिहासमा उल्लेख भएकै पात्रहरू समावेश गरिन्छ तर तिनलाई उपन्यासकारले कल्पनाका सहायताले विशद् रूपमा चित्रण गर्छ । अर्कातिर शिल्पविधि र रचनातन्त्रका आधारमा सर्वाधिक उपयुक्त वर्गीकरण गर्न ऐतिहासिक उपन्यासलाई चार वर्गमा राखिन्छ- (क) शुद्ध ऐतिहासिक (ख) मिश्र ऐतिहासिक (ग) काल्पनिक ऐतिहासिक र (घ) स्वच्छन्द ऐतिहासिक ।

शुद्ध ऐतिहासिक उपन्यासमा मूल कथानक, प्रधान पात्र, घटनास्थल, वातावरण सबै

इतिहासविश्रुत हुन्छन् । यस्ता उपन्यासले मनोरञ्जनभन्दा बढी इतिहासको ज्ञान प्रदान गर्छन् । अर्थात् यस्ता उपन्यासको साध्य इतिहास र साधन उपन्यास हुन्छ । वर्तमान सन्दर्भमा अतीतको व्याख्या गर्ने प्रयास पनि यिनमा हुँदैन । मिश्र ऐतिहासिक उपन्यासमा लेखकले वास्तविक तथा काल्पनिक दुवै प्रकारका पात्र तथा ऐतिहासिक र काल्पनिक घटनाहरूलाई मिसाएर उपन्यास लेख्छन् । ऐतिहासिक सङ्गतिलाई ध्यानमा राखेर लेखकले अतीतलाई वर्तमानको प्रासङ्गिकतामा चित्रण गर्छन् । यस्ता उपन्यासहरूमध्ये कुनै इतिहासप्रधान हुन्छन् भने कुनै चाहिँ इतिहास गौण र कल्पनाप्रधान हुन्छन् । यस्ता उपन्यासलाई ऐतिहासिक रोमांस पनि भनिन्छ । काल्पनिक-ऐतिहासिक उपन्यासहरूमा मूल कथानक इतिहासबाटै लिएर काल्पनिक पात्र सृष्टि गरिन्छ, अर्थात् इतिहासप्रशिद्ध चरित्र लिई तिनलाई सर्वथा नवीन परिस्थितिमा राखेर तिनका साहसिक कार्यावलीको प्रतिक्रियात्मक चित्रण गरिन्छ । स्वच्छन्द-ऐतिहासिक उपन्यासमा चाहिँ पात्र र कथानक दुवै कल्पनाप्रसूत हुन्छन् । तर काल्पनिक पात्र भए तापनि तिनको कार्यव्यापार भने कुनै विश्रुत देशकालमै अनुष्ठित हुन्छ । यस्ता उपन्यासको मूल अभीष्ट हो ऐतिहासिक वातावरण सृष्टि गर्नु ।

अङ्ग्रेजी ऐतिहासिक उपन्याससाहित्यमा 'नियतकालिक उपन्यास' भनेर इतिहासको कुनै विशिष्ट कालको चित्रण गरिएको पनि पाइन्छ, जसमा सामाजिक परिवर्तनको प्रक्रिया परिलक्षित हुन्छ। यस्ता उपन्यासमा शाश्वत एवं सनातन सत्यको साक्षात्कार गराउनुभन्दा सङ्क्रमणशील समाजको झल्को मात्र पेश गरिएको हुन्छ । कल्पनाभन्दा तथ्यात्मक विवरणलाई बढी महत्त्व दिइने यस्ता उपन्यासलाई पत्रकारिता, इतिहास र कल्पनाको मिश्रण मानिन्छ ।

(२) उपन्यासलाई वर्गीकरण गर्ने सर्वाधिक प्राचीन आधार औपन्यासिक तत्त्व मानिन्छ । यस आधारअन्तर्गत घटनाप्रधान, चरित्रप्रधान, वातावरणप्रधान वा उद्देश्यप्रधान भनी वर्गीकरण गरिन्छ । उपन्यासका प्रमुख तत्त्व हुन्- कथानक, चरित्रचित्रण, भाषा-शैली, वातावरण र उद्देश्य ।

(३) कथावस्तुमा तथ्यको सत्यता र लेखकको जीवनजगत्प्रतिको अभिवृत्तिलाई मध्यनजरमा राखेर पनि उपन्यासलाई आदर्शवादी, यथार्थवादी, प्रकृतवादी, अतियथार्थवादी, मनोविश्लेषणवादी, अस्तित्ववादी आदि भनी वर्गीकरण गरिन्छ ।

(४) वस्तुनिर्माणका आधारमा उपन्यासलाई (क) शिथिल वा असम्बद्ध कथावस्तु भएको र (ख) सुसङ्गठित कथावस्तु भएको, दुई प्रकारमा विभाजन गरिन्छ । शिथिल कथावस्तु भएको उपन्यासमा कथासूत्र सुसम्बद्ध हुँदैन, घटनाहरू छरिएका हुन्छन् । सामान्यत: यस्ता उपन्यासहरूमा समस्त कथासूत्रको नेतृत्व एउटै पात्रले गर्छ अथवा एउटा मात्र पात्रलाई केन्द्रित गरेर उसैको वरिपरि कथाप्रसङ्गको विकास र विस्तार हुन्छ । सुसङ्गठित कथावस्तु भएका उपन्यासमा कथासूत्र एकअर्कासँग गाँसिएका हुन्छन् । यस्ता उपन्यासलाई 'विभिन्न प्याटर्न'- का उपन्यास पनि भनिन्छ । यस्ता उपन्यासमा वस्तु र चरित्रमाझ लगातार सङ्घर्ष भइरहन्छ अनि पाठकको कौतूहल अन्तसम्मै यथावत् रहन्छ । प्रासङ्गिक कथासूत्रहरूको नियोजन प्रतिपाद्य विषयलाई प्रभावकारी बनाउन उपयोग गरिन्छ ।

(५) शैली वा कथाउपस्थापनपद्धतिका आधारमा पनि उपन्यासलाई आत्मकथात्मक, वर्णनात्मक, पत्रात्मक, चित्रात्मक, डायरी,

चेतनाप्रवाहशैली आदिमा वर्गीकरण गरिन्छ ।

व्यक्ति तथा मानवसमाजका सम्पूर्ण चिन्तनधारा, घातप्रतिघात, समताविषमता, सङ्गतिअसङ्गति आदिको चित्रण गर्ने तथा पूर्ण अभिव्यक्ति प्रस्तुत गर्ने काममा साहित्यका विविध विधाहरूमध्ये सबैभन्दा कान्छो तर सर्वोत्कृष्ट विधा उपन्यास नै मानिन्छ । साहित्यका अन्यान्य सिर्जनात्मक विधाहरू प्रत्यक्ष वा परोक्षरूपले नाना विधिनियम वा बन्धनभित्र बाँधिएका हुन्छन् तर उपन्यास सर्वथा स्वतन्त्र विधा मानिन्छ। साहित्यका रूप-विधानहरूमध्ये उपन्यास सबैभन्दा कोमल, उदार र गतिशील विधा पनि हो ।

विभिन्न पद्धति अनुसरण गरी विविध आकारप्रकारका उपन्यास लेखिएको पाइन्छ । उपन्यासकारले कतै तटस्थ रहेर अनि कतै आत्मनिष्ठ भएर आफ्ना विचार प्रतिपादन गरेको पाइन्छ । शृङ्खलित र विस्तृत कथानक लिएर उपन्यास लेख्न सकिन्छ भने विशृङ्खलित र कथाविहीन उपन्यास पनि हुन्छन् । एउटा उपन्यासले सयौं वर्षको कालावधि ओगट्न सक्छ अनि एक दिनको मात्र पनि । उपन्यासको क्षेत्र, परिधि, विषय, अवधि, पद्धति, शैली र संरचनाविधि, असीम र व्यापक हुनाले **रबिन्सन क्रुसो** (ड्यानियल डिफोरचित) र **मदर** (गोर्कीलिखित) पनि उपन्यास हुन्; **चन्द्रकान्ता** (देवकीनन्दन खत्रीरचित) र **गोदान** (प्रेमचन्दरचित) पनि; **दुर्गेशनन्दिनी** (बङ्किमचन्द्ररचित) र **श्रीकांत** (शरत्चन्द्ररचित) पनि ; **गङ्गी** (धूस्वाँ सायमीलिखित) र **डापी** (ध्रुवचन्द्र गौतमरचित) पनि अनि **लँगडाको साथी** (बाङ्देलरचित) र **आज रमिता छ** (इन्द्रबहादुर राईरचित) पनि ।

१७ औं र १८ औं शताब्दीको युरोपेली औद्योगिक क्रान्तिपछि नवीन औद्योगिक व्यवस्थामा उपन्यासले जन्म लिएर पूर्ववर्ती सामन्ती व्यवस्थाका सम्पूर्ण मान्यता र जीवनमूल्यमा तुलमुल परिवर्तन गरी साहित्यमा एक नवीन वातावरण प्रस्फुटित र विकसित सामाजिक तथा व्यक्तिगत स्वाधीनताको चेतनाले उपन्यासमा उदात्त अभिव्यक्ति पाएको देखिन्छ । समाज र युगपरिस्थिति तथा जनजीवनको बाह्यान्तरिक पक्षको चित्रण गर्ने सर्वश्रेष्ठ साधन र माध्यम उपन्यास नै भएको छ । अतः राल्फ फक्स उपन्यासलाई "आधुनिक युगको महाकाव्य" मान्दछन् ।

साहित्य र समाजको घनिष्ठतालाई मध्यनजरमा राखेर विवेचना गर्ने हो भने उपन्यास समाजको यथार्थ दर्पण हो; व्यक्ति मन र चिन्तनको उद्‌भावन हो; समष्टिगत मानसिकताको उद्‌घाटन हो; इतिहासचेतको यथार्थ पनि हो । समाज र समाजका उपादान तथा सामाजिक, आर्थिक, राजनैतिक, मानसिक, आध्यात्मिक, दार्शनिक, ऐतिहासिक, धार्मिक, वैज्ञानिक आदि विषय तथा चिन्तन उपन्यासका वर्ण्यविषय वा विश्लेष्यविषय हुन सक्छन् । मानवजीवनको तटस्थ वर्णन होस् वा जीवन-आलोचनाको दर्शन होस्; ऐतिहासिक यथार्थको चित्रण होस् वा भावी जीवननिर्माणका निम्ति बहुमुखी सुझाउ होस्-उपन्यासका वृत्तभित्र सबै पर्दछन् । मानवीय मूल्य र मानस-सम्बन्धको आकलन; आर्थिक विषमता र सामाजिक वर्गभेदको चित्रण; सांस्कृतिक र राजनैतिक सञ्चेतनाको स्वरूप आदिको कलात्मक प्रस्तुति उपन्याससाहित्यमा पाइन्छ । वस्तुतः सम्पूर्ण मानवजीवन र मानवसमाज नै उपन्यासको परिधिमा अटाउन सक्छ ।

त्यसबाहेक उपन्यासले दार्शनिक, धार्मिक र वैज्ञानिक चिन्तनमनन-अन्वेषणका आधारमा मानवजीवनलाई श्रेष्ठतम भौतिक वा आध्यात्मिक जीवनको परिकल्पनासँग साक्षात्कार गराउँछ । मानिसका विविध प्रवृत्ति, प्रकृति, अन्तर्द्वन्द्वहरू

र समस्याहरूको विवेचन-विश्लेषण-वर्णन गर्छ; मानिस र समाजलाई साह्रै नजीकबाट हेर्ने बुझ्ने र चिन्ने प्रयास गर्छ । सत्य र मिथ्या, अन्धकार र प्रकाश, निर्माण र विनिर्माण, सुतत्त्व र कुतत्त्व, नियोजन र विनियोजन तथा मानवता र दानवताको पार्थक्यलाई कलात्मक ढङ्गमा प्रस्तुत गरी उचित मार्गनिर्देश पनि गर्छ ।

उपन्यास यथार्थको प्रतिच्छाया हो, जसमा मानवजीवनको चित्रण रहन्छ । त्यसैले उपन्यासको यथार्थ व्यापकरूपले सामाजिक हुन्छ । सामाजिक जीवन नाना विषमता, द्वन्द्व र सङ्घर्षले घेरिएको हुन्छ र मनुष्य त्यही घेरोभित्र शोषण, अन्याय, अत्याचार, अनाचारपूर्ण उपेक्षित र दयनीय जीवन जिउन बाध्य हुन्छ । उपन्यासले प्रधानत: मनुष्यको यही बाह्य-यथार्थलाई आधार मानेर पूर्ण ईमानदारीताका साथ चित्रण गर्ने प्रयास गर्छ । त्यस्तो चित्रणमा वर्गगत चेतनाको रूप पनि लक्षियत हुन्छ, जुन कुनै निश्चित वर्ग-मनोविज्ञानको गहिराइबाट प्रस्फुटित हुन्छ । तर पूँजीवादी प्रभाव र बुर्जुवा संस्कृतिमुनि उपन्यासकारको वर्गीय चेतना दमन भएका खण्डमा उपन्यास पूर्वाग्रहबाट मुक्त हुन सक्तैन । यसैले जबसम्म समाजबाट वर्गवैषम्य तथा सामाजिक र आर्थिक असमानता समाप्त हुँदैन; बुर्जुवा मनोवृत्ति तथा पूँजीवादी प्रभावको महत्ता टुङ्गिदैन अनि समाज पूर्ण रूपेण प्रगतिशील हुँदैन तबसम्म सर्वश्रेष्ठ उपन्यास लेखिन सम्भवत: असम्भव देखिन्छ । उपन्यासमा वर्णित वर्गसङ्घर्ष वास्तवमा दासता, शोषण र सम्पूर्ण शक्तिको केन्द्रीकरण गर्ने सिद्धान्तको विरुद्ध जनताको सङ्घर्ष हो भन्ने बुझिन्छ । यो सङ्घर्ष व्यापक अर्थमा धार्मिक रूढी, निर्दयता, अन्याय-अत्याचार र शोषणका विरुद्ध सङ्घर्षको प्रतीक पनि भएको प्रतीत हुन्छ ।

वर्तमानकालसम्मको अनुसन्धानका आधारमा शक्तिवल्लभअनूदित **विराटपर्व** (१७७०) लाई नै नेपाली गद्याख्यानको पहिलो उपलब्धि मानिएको छ । परवर्तीकालमा भानुदत्तको **हितोपदेश मित्रलाभ** (१७७६), शक्तिवल्लभ- अनूदित **हास्यकदम्ब** (१७७८), बेनामी **श्री पिनासको कथा** (१८१५), **दशकुमारचरित** (१८१८), **स्वस्थानी व्रतकथा** (१८२१) र मुन्सीका **तीन आहान** (१८१७) आदिले नेपाली गद्याख्यानको प्रारूप-उठानको मनग्गे सहयोग गरेको पाइन्छ ।

स्वस्थानी व्रतकथा संस्कृतबाट अनूदित भए तापनि काल्पनिक घटनासंयोजन, घटनाको सङ्गति, संवादवैचित्र्य जस्ता औपन्यासिक सीपद्वारा सिंगारिएकोले यसलाई नेपाली गद्याख्यान परम्परामा महत्त्वपूर्ण स्थान दिन सकिन्छ । यसै सन्दर्भमा माथि उल्लिखित आख्यानात्मक कृतिहरूमध्ये **हितोपदेश मित्रलाभ**, **श्री पिनासको कथा** र **तीन आहान** विशेषत: कथासाहित्यका नजीक छन् । आधुनिक कथासित मेल नखाए तापनि यी कृतिहरूमा कथात्मकता चाहिँ पाइन्छ । त्यसैले नेपाली उपन्याससाहित्यको पृष्ठभूमि चर्चा गर्दा यिनीहरूको उल्लेख गर्न आवश्यक पर्न जान्छ । यस्तै संस्कृतबाट अनूदित तथा कतिपय मौलिक रचनाहरूले नै नेपाली गद्याख्यानको प्रारूपनिर्माणमा महत्त्वपूर्ण भूमिका खेलेका छन् । तर नेपाली उपन्याससाहित्यको वास्तविक रूपनिर्माणमा माध्यमिककालीन गद्याख्यानहरूको ठूलो हात रहेको छ ।

नेपाली उपन्याससाहित्यको वास्तविक रूप-निर्माण गर्ने माध्यमिककालीन कृतिहरूमध्ये शिवदत्तको **वीरसिक्का** (१८८५) ले आफ्नो स्थान केन्द्रीभूत गरेको छ । यसलाई नेपाली आख्यानात्मक शैलीका उपन्यासमा पहिलो र जेठो कृति मानिएको छ । वीरसिक्कामा

काल्पनिकता, अद्भुतिकता, कुतूहलता र रोमाञ्चकारी अतिप्राकृतिक तत्त्वको समावेश छ तथा यो जासूसी-तिलस्मी प्रवृत्तिद्वारा पनि ओतप्रोत छ । अरबी र फारसी साहित्यको प्रभावद्वारा नै यो कृति लेखिएको अनुमान हुन्छ। तर नेपाली भाषामा वीरसिक्काका मिति नभएका र भएका विभिन्न पुराना संस्करणहरू पाइएका छन्। काठमाडौंको मदन पुस्तकालयमा मात्र चार प्रकारका वीरसिक्का छन्। ती हुन्-

वीरसिक्का (हरिकृष्णरचित शिवदत्त शर्मानुवादित, मिति ई. सन् १५०३ तिर) वीरसिक्का आठ भाग (सङ्क्षिप्त), सम्पादक मानसिंह ? मिति छैन। वीरसिक्का छैटौं भाग (अपूर्व मैयाँको कथा), मिति छैन। वीरसिक्का (६ भाग) अपूर्व रानीको कथासमेत, मिति ई.१५२५ ।

जे भए तापनि संस्कृत साहित्यबाट अनूदित अथवा प्रभावित भई टाक्सिरहेको नेपाली गद्याख्यानमा वीरसिक्काले एउटा नयाँ परम्परा बसाइदियो । वीरसिक्का यद्यपि देशकाल-वातावरण तथा पात्रका दृष्टिले अविश्वस्त र बिरानो अनि कथावस्तु, चरित्रचित्रण, भाषा-शैली र शिल्प आदिका दृष्टिले सामान्य भए तापनि माध्यमिक कालका समस्त आख्यानात्मक शैलीका उपन्यासहरूलाई यसले प्रभाव पार्न सकेको देखिन्छ ।

यसपछि लगभग १३ वर्षसम्म नेपाली उपन्यासको क्षेत्रमा वीरसिक्काले बसाएको परम्परा नै अधिक दह्रो भएकोले यसै परम्पराका कृतिहरूको प्रचुरता देखियो। तर यस कालमा प्रकाशित भएका उपन्यासहरू प्रायः सबै अनूदित थिए । नेपाली साहित्यको सर्वप्रथम मौलिक उपन्यास पं. सदाशिव शर्माको **महेन्द्रप्रभा** (१५०२) मानिन्छ । यो उपन्यास वीरसिक्काकै परम्परामा लेखिएको भए तापनि एक सचेत उपन्यासकार र अनुवादकको कलमको फल थियो। सदाशिवले **महेन्द्रप्रभा**-बाहेक एकातिर हिन्दीबाट **चन्द्रकान्ता** र नरेन्द्र मोहिनी जस्ता उपन्यास अनुवाद गरेका थिए भने अर्कातिर उपन्यास तरङ्गिणी मा धारावाहिक रूपमा अधूरो लक्षरञ्जितस्फटिकास्तम्भ (१५०२) र सुन्दरी मा सुन्दरी भूषण (१५०६) जस्ता उपन्यास प्रकाशित गराएका थिए। अझ अर्कातिर नेपाली साहित्यमा उपन्यासविधाको शैशवकालमै यसको उन्नति र विकासका निम्ति उपन्यास तरङ्गिणी (१५०२) नामक मासिक उपन्यासप्रधान पत्रिका प्रकाश गर्ने आँट गरेका थिए तर अर्थाभावले त्यस पत्रिकाको प्रकाशन स्थगित भयो ।

प्रथम मौलिक भनिएको नेपाली उपन्यास **महेन्द्रप्रभा** वास्तवमा प्रकाशनको दृष्टिले मात्र प्रथम थियो, लेखनका दृष्टिले त **महेन्द्रप्रभा**-भन्दा अघि पं. गिरीशवल्लभ जोशीलिखित वीरचरित्र (लेखनकाल १८५५) प्रथम मौलिक नेपाली उपन्यास हुन आउँछ । तर यस उपन्यासको प्रथम भाग मात्र पं. नरदेव मोतीकृष्ण शर्मा, पाशुपत छापाखाना, काठमाडौंबाट १५०३ मा प्रकाशित भयो। वीरचरित्रका चारै भागलाई समावेश गरेर सिङ्गो वीरचरित्र (१५६५) प्रकाश गर्ने श्रेय जगदम्बा प्रकाशन (काठमाडौं) लाई जान्छ ।

वीरसिक्काकै परम्परा पछ्याए तापनि वीरचरित्रले नेपाली उपन्यासविधामा अभूतपूर्व नवीनता थपेको छ। वीरचरित्र (प्रथम खण्ड) प्रकाशित हुनुअघि कुनै पनि नेपाली गद्याख्यान, विशेष गरी उपन्यासविधामा नेपालीपन, नेपाली नाम अथवा नेपाली जीवनको झलक पाइँदैन। वीरचरित्र नै पहिलो त्यस्तो नेपाली उपन्यास हो जसमा झर्रा नेपाली नाम भएका पात्रहरू, नेपालीयता, नेपाली संस्कृति, नेपाली भेषभूषा तथा स्थानीय पेशा अपनाउने नेपाली पात्रहरू पाइन्छन्। उपन्यासको कर्मस्थल छ

नेपाल देशको पश्चिम भेक । वीरसिक्काकै परम्परामा लेखिएको भए तापनि यस उपन्यासमा वर्णित आद्भुतिकता, कल्पना, तिलस्मी विवरण आदि व्यङ्ग्यमय र प्रतीकात्मक प्रतीत हुन्छन् । त्यसैले वीरचरित्र लाई तिलस्मी भेषमा तत्कालीन नेपालको औपन्यासिक चित्र पनि मानिएको छ । अर्थात् यसमा नेपालको राणाकालीन शासन र शोषण व्यवस्थाको परोक्षरूपमा चित्रण गर्ने प्रयास पाइन्छ । उपन्यासकारको सामाजिक राजनीतिक सञ्चेतना यस उपन्यासमा व्यक्त भएको छ ।

नेपाली उपन्याससाहित्यको विकासमा पत्रपत्रिकाको योगदान महत्त्वपूर्ण देखिन्छ । पं. सदाशिव शर्माको उपन्यास तरङ्गिणी (बनारस, १५०२) उपन्यासप्रधान पत्रिका थियो । धेरकालसम्म यो पत्रिका बाँच्न नसके तापनि सदाशिवले यसमा 'उपन्यास लहरी' वा उपन्यासमाला प्रकाशित गर्ने योजना बनाएको बुझिन्छ । महेन्द्रप्रभा र लक्षरञ्जितस्फटिकास्तम्भ धारावाहिक रूपमा यसै पत्रिकामा प्रकाशित भएका थिए ।

गोरखापत्र (काठमाडौं, १५०१) ले भर्खर हुर्कंदै गरेको नेपाली उपन्यासविधालाई प्रोत्साहन दिई प्रशस्त उपन्यासहरू धारावाहिक रूपमा प्रकाशित गऱ्यो । यसमा प्रकाशित उपन्यासहरूमध्ये बेनामी कथा (१५०३), वीरमालोजी भोसले (१५०४), यमपञ्चक प्रपञ्च (१५०६), जादुगर (१५०७), नौलखाहार (१५१०), मायानाम्नी नदीका तिरको कायापुर (१५१४), कर्मको गति नजानी सक्नु छ (१५१४), विचित्र जासूसी (भयंकर खून) (१५१४) तथा शम्भुप्रसाद दुङ्गेलको प्रेमकान्ता (१५१५) उल्लेखनीय कृति हुन् ।

गोरखापत्रमा प्रकाशित उपर्युक्त उपन्यासहरू विविध विषयका छन् । वस्तुतः वीरसिक्काले बसाएको प्रभावपरम्परा, वीरचरित्रसम्म आइपुगेर पनि पूर्णतः समाप्त भएन, परवर्तीकालमा पनि कायमै रहेको देखिन्छ । वीरचरित्रपछि जासूसी-तिलस्मी प्रवृत्तिलाई लिएर देखिएका विशेष उपन्यासहरू हुन्– बेनामी विचित्र जासूसी (१७१४), विज्ञान विलास (पद्मनाभ सापकोटा) का डा. सूर्यप्रसाद (अनुमानित १७१७), उपन्यास महारानी प्रियंवदा (१७१५), पहलमानसिंह स्वाँरको एकलाख रूपियाँको चोरी (१७१७) र खर्साङबाट प्रकाशित प्रतिमानसिंह लामाको महाकाल जासूस (१७१८) । तर यही जासूसी-तिलस्मी परम्पराको माझबाटै नेपाली उपन्याससाहित्यमा नीतिपरक, धार्मिक, सामाजिक र ऐतिहासिकताको पुट लिएर केही उपन्यासहरू देखा परे । गोरखापत्रमा प्रकाशित कथा, नरदेव, नौलखाहार, मायानाम्नी नदीका तिरको कायापुर, कर्मको गति नजानी सक्नु छ इत्यादि उपन्यासहरूमा यस्तै धार्मिक, नीतिपरक, भाग्यवाद, आदर्श तथा मानिसका प्रवृत्तिहरूको चर्चा पाइन्छ । गोरखापत्रमा प्रकाशित उपन्यासहरूमध्ये वीरमालोजी भोसलेलाई पहिलो ऐतिहासिक उपन्यास अनि यमपञ्चक प्रपञ्चलाई सामाजिकताको सूत्रपात गर्ने पहिलो नेपाली उपन्यास मानिएको छ ।

सुन्दरी (बनारस, १७०६) मा धारावाहिक रूपमा प्रकाशित उपन्यासहरू हुन् सदाशिव शर्माको सुन्दरी भूषण (१७०६, १/१ देखि); रामप्रसाद सत्यालका गायकचरित (१७०६, १/४ देखि), कलावती (१७०७, २/१ देखि) मधुवाला (१७०७) तथा रसिक उपनामधारीको विलासिनी (१७०७, २/१ देखि) । वीरसिक्का र वीरचरित्रको परम्परादेखि अलग्ग तर त्यसै अवधिमा मूलतः संस्कृतका पौराणिक आख्यान-उपाख्यानहरूका आधारमा लेखिएका उपर्युक्त उपन्यासहरूको प्रधान स्वर छ समाजसुधार । परवर्तीकालीन नेपाली उपन्याससाहित्यको क्रमिक विकासमा यही समाजसुधार र

आदर्शवादी परम्परालाई वेदनाथ आचार्यको दयाकी भावी (१९२२), अम्बालिका देवीको राजपूत रमणी (१९३२), रामप्रसाद सत्यालको महासती अनुसूया (१९२८), विष्णुचरण श्रेष्ठका सुमती (१९३४) र भीष्मप्रतिज्ञा (१९३६) आदिले वहन गरेको पाइन्छ। पारम्परिक जासूसी-तिलस्मी र रोमान्चकारी प्रवृत्तिलाई त्यागेर भविष्यका सामाजिक उपन्यासका निम्ति थोरथोर मात्रामा अनुकूल र ठोस धरातल तयार पारिदिनमा उल्लिखित कृतिहरूको महत्त्वपूर्ण भूमिका रहेको देखिन्छ।

चन्द्र (बनारस, १९१४) मा प्रकाशित अनूदित बङ्गला उपन्यास बङ्ग विजेता (१९१४, १/२ देखि) उल्लेखनीय छ। अङ्ग्रेजी साहित्यको प्रत्यक्ष प्रभाव परेर भारतमा सम्भवतः सर्वप्रथम बङ्गला भाषामा अङ्ग्रेजीबाट उपन्यास अनूदित भए तथा मौलिक उपन्यास लेखिए। बङ्गलाबाट हिन्दी भाषामा अनूदित भएका कतिपय उपन्यास हिन्दीबाट नेपालीमा पनि अनुवाद भएका छन्। बङ्ग विजेता नेपालीमा अनुवाद नभएको पहिलो बङ्गला उपन्यास हुन सक्छ भन्ने अनुमान गरिएको छ।

गोर्खाली (बनारस, १९१६) साप्ताहिकमा प्रशमान प्रधान (पारसमणि प्रधान) द्वारा अनूदित बङ्किमचन्द्रको बङ्गला उपन्यास युगलाङ्गुरीयको सङ्क्षिप्त रूप हिरण्यमयी चरित्र (१९१५) सुब्बा देवीप्रसाद सापकोटाले संशोधन गरी धारावाहिक रूपमा प्रकाश गरेका थिए। बनारसकै कृष्ण–माधव एन्ड कम्पनीले यसलाई १९१६ मा पुस्तकाकारमा पनि प्रकाशित गऱ्यो। आजसम्म थाहा लागेका नेपालीमा अनूदित बङ्गला उपन्यासहरूमध्ये हिरण्यमयी चरित्र दोस्रो हुन आउँछ। तर त्यसताक नेपालीमा अनुवाद भएका बङ्गला उपन्यासहरूको स्रोत मूल बङ्गला नभएर हिन्दीमाध्यमबाट हुनु बढी सम्भव छ; भन्ने कुरा नेपाली भाषामा भन्दा हिन्दी भाषामा प्रतापनारायण मिश्रले अगावै अनुवाद गरेको बङ्किमचन्द्रको युगलाङ्गुरीयबाट अनुमानित हुन्छ।

चन्द्रिका (खर्साङ, १९१८) मा क्रमागतरूपले पारसमणि प्रधानको विलाप्यत थामा छापिएको देख्न पाइन्छ, जुन १९१७ मा पुस्तकाकारमा पनि प्रकाशित भयो। हिन्दी लेखक गदाधरको रचनाका आधारमा लेखिएको तथा श्रीमती कमला नेहरूले सम्पादन गरेको हिन्दी पत्रिका स्त्रीदर्पणबाट उल्था गरिएको देखिन्छ।

यसरी शैशवकालीन नेपाली उपन्यास-विधालाई विकास गर्न बनारस, काठमाडौं र दार्जीलिङ तीनै स्थानका पत्रपत्रिकाहरूले महत्त्वपूर्ण योगदान दिएको देखिन्छ।

वीरसिक्का (१८८९) बाट नेपाली उपन्यास साहित्यको विधिवत् प्रारम्भ मानेर विष्णुचरण श्रेष्ठको भीष्मप्रतिज्ञा (१९२६) सम्म लगभग अर्धशताब्दीको अवधिलाई अवलोकन गर्दा विविधता र विकासशील प्रवृत्ति परिलक्षित हुन्छन्।

समाजसुधारको भावना बोक्ने आदर्शवादी भीष्मप्रतिज्ञालाई माध्यमिककालीन नेपाली औपन्यासिक धाराको अन्त मानेर पछि फर्की हेरे उल्लिखित अवधिका नेपाली उपन्यासहरूमा मूलतः निम्न प्रवृत्ति देखा पर्छन् : (१) जासूसी-तिलस्मीतत्त्व, प्रेम, आद्भुतिकता, साहसिकता र अतिरञ्जकता, रोमान्चकारी प्रेमाख्यान, काल्पनिक र उडन्ते भावनाले उत्प्रेरित अविश्वसनीय घटना, कुतूहलता, शृङ्गारिकता तथा विस्मयकारी चरित्र आदिको प्रस्तुति। (२) धार्मिक, नीतिपरक, समाजसुधारको भावना, कर्मको फल, भाग्यको खेल, प्रारब्ध तथा सत्यको जय र असत्यको पराजय आदिको प्रस्तुति।

तर माध्यमिक कालका कुनै उपन्यासहरूमा पनि औपन्यासिक तत्त्व वा गुणहरूको निर्वाह

भएको पाइन्न । वास्तवमा त्यस कालका उपन्यासहरूको लक्ष्य थियो -

(१) समाजलाई सद्‌विचार र सद्‌भावनातिर प्रेरित गर्नु, नीतिशिक्षा दिनु र सुमार्गमा अग्रसर हुन प्रोत्साहित गर्नु; (२) काल्पनिक लोकमा पुऱ्याएर विष्मय र कौतूहल जगाउनु तथा अद्‌भुत् जासूसी-तिलस्मी अड्डामा पुऱ्याएर साहस, रोमाञ्च आदि जगाई मनोरञ्जन प्रदान गर्नु ।

मनोरञ्जनकै सन्दर्भमा भन्नुपर्दा शृङ्गारिक वर्णन र नारीको स्थूल शरीरको वर्णनमा त्यस कालका अधिकतर उपन्यासहरू लहसिएको पाइन्छ । स्वजाति र स्वसमाजसित सम्बन्धित उपन्यासको गन्धसम्म पाउन सकिन्न । तर अपवादस्वरूप वीरचरित्रले भने तिलस्मी भेषमै भए तापनि सर्वप्रथम नेपालीयता, नेपाली संस्कृति र नेपाल देशको माटोलाई कर्मस्थल बनाएर नेपालको तत्कालीन सामाजिक अवस्था र राणाकालीन राजनीतिको परोक्षरूपले वर्णनसम्म भए पनि गर्न सकेको देखिन्छ ।

आधुनिक नेपाली **उपन्याससाहित्य : प्रारम्भ र विकास- रूपमती** (१७३४) प्रकाशित हुनुभन्दा लगभग तीन दशक अघिदेखि नै नेपाली **उपन्यासविधा** विस्तारै जासूसी-तिलस्मी प्रवृत्तिलाई त्यागेर **समाजसुधार**, नैतिकोत्थान र आदर्श भावधारातिर प्रवृत्त हुन लागेको थियो। छिमेकी बङ्गला र हिन्दी साहित्यको प्रभावमा नेपाली उपन्याससाहित्यले सामाजिकतातर्फ अग्रसर हुने प्राथमिक प्रचेष्टा गर्न लागेको देखिन्छ । यसै पृष्ठभूमिमा रूपमती प्रकाशित हुनुअगावै लेखिएको तर रूपमतीभन्दा केही महीनापछि प्रकाशित भएको विष्णुचरण श्रेष्ठकृत **सुमती** (१७३४) ले आदर्शवादी परम्परा अङ्गीकार गरेको छ तथा **समाजसुधार**, नैतिकता र औपदेशिकताको भारले थिचिएको छ । कृत्रिम चरित्रहरू र अविश्वसनीय घटनासंयोगलाई लिएर सती नारी सुमतीले भोग्न परेका **पीरव्यथाहरूको** वर्णन यसमा पाइन्छ । तर पूर्वकालीन वा समकालीन अन्य नेपाली उपन्यासहरूका अपेक्षा (रूपमतीबाहेक) सुमतीले सामाजिक आभास दिएर माध्यमिककालीन अतिरञ्जनामूलक र अतिकल्पनामूलक लेखनभामत्थरता अवश्यै ल्याइदिएको छ। रूपमतीलाई अपवादस्वरूप राखेर **सुमतीभन्दा** अघि आधा दशकसम्मका नेपाली उपन्यासहरूसित यसको तुलना गर्दा कथोपकथन, **घटनासंयोग** र पात्रचयनमा धेरै नवीनता देख्न सकिन्छ ।

बीसौं शताब्दीको दोस्रो वा तेस्रो दशकतिर एकातिर भारतवर्षमा **ब्रिटिस** शासनको **विरुद्ध** चलिरहेको आन्दोलनले अझ तीव्ररूप लिइरहेको थियो भने अर्कातिर त्यही आन्दोलनको प्रभावस्वरूप नेपालमा पनि राजनैतिक चेतना जागरण हुन लागेको थियो । १६२० को **मकैपर्व** नेपालको राजनैतिक मञ्चमा दिशा-परिवर्तनको सूचक भएको थियो । छिमेकी साहित्यका विभिन्न कृतिहरूसहित बङ्किमचन्द्रको दुर्गेशनन्दिनी जस्तो क्रान्तिकारी उपन्यास पनि १६३३ मै नेपालीमा अनुवाद भइसकेको थियो। यस्तै पृष्ठभूमिको सङ्क्रान्तिकालमा आधुनिक नेपाली उपन्यासको प्रारम्भ रूद्रराज पाण्डेकृत रूपमती (१६३४) बाट हुन्छ । हुनत रूपमती पनि उपदेश र शिक्षा दिनमा पछि परेको छैन तर सामाजिक **यथार्थचित्रण** गर्ने काममा यस अघिका उपन्यासहरूले उपेक्षा गरेको क्षेत्रलाई यसले ग्रहण गर्ने प्रयास गरेको छ ।

कथानक र घटनामा सम्भाव्यता, चारित्रिक विश्लेषणमा स्वाभाविकता, सरल शैली र बोलचालको **भाषाप्रयोग** अनि सामाजिक जीवनको **यथार्थचित्रण** गरेर रूपमतीले पहिलो आधुनिक उपन्यास हुने गौरव प्राप्त गरे तापनि यसको आदर्शोन्मुखता **समाजसुधारतिर** छ, यथार्थतिर होइन । अतः यसलाई पूर्ण आधुनिक

उपन्यास नमानेर प्राचीन र नवीन औपन्यासिक प्रवृत्तिलाई जोड्ने पुल मानिएको छ ।

रूपमतीबाहेक पाण्डेका अन्य तीन उपन्यासहरू-**चप्पाकाजी** (१९३६), **प्रायश्चित** (१९३८) र **पभम** (१९४८) पनि मूलतः यही उद्देश्य र समाज-सुधारको गोरेटोतिर लम्केका छन् । यसैले उनका अन्य उपन्यासहरूभन्दा **रूपमती**को ऐतिहासिक मूल्य र ऐतिहासिक स्थान अक्षुण्ण छ ।

आधुनिक नेपाली उपन्यासमा पूर्णता खोज्न परे रूपनारायणको **भ्रमर** (१९३६) सम्म आइपुग्नै पर्छ । आधुनिक नेपाली उपन्यासको प्रसङ्गमा सुमती र रूपमती पुग्न नसकेको शिखरमा पुगेको छ **भ्रमर** । औपन्यासिक शिल्पविधानका दृष्टिले पनि यस कृतिले पूर्ण उपलब्धि हासिल गरेको छ । **रूपमती**को सङ्कुचित सामाजिक र पारिवारिक वृत्तबाट अघि बढेर विस्तृत सामाजिक परिधिमा भारतीय नेपाली समाजको सामाजिक, सांस्कृतिक र आर्थिक अवस्थाको चित्रण गर्ने प्रयास **भ्रमर** को छ ।

हुनत यस कृतिमा पनि समाजसुधार र आदर्शको आभास नपाइने होइन तर पूर्ववर्ती उपन्यासहरूमा झैं यस प्रवृत्तिलाई बढी प्रमुखता नदिएर यथार्थतिर उन्मुख हुने लक्षण **भ्रमर** मा पाइन्छ । सर्वप्रथम युवा प्रेमको प्रणयमूलक कथावस्तु लिएर लेखिएको **भ्रमर** आफ्नो विशिष्ट भाषाशैलीमा अमर रहेको छ । रूपनारायणको दोस्रो अपूर्ण उपन्यास **बिजुली** भारती मासिक पत्रिकाको पहिलो वर्षको अङ्क २ देखि ५ सम्म धारावाहिक रूपमा प्रकाशित छ ।

भ्रमर (१९३६) र **मुलुकबाहिर** (१९४८) को मध्यावधिमा नेपाली उपन्यासको लेखन-प्रकाशन क्रममा विराम त लागेन तर त्यस अवधिमा प्रकाशित कृतिहरूमा औपन्यासिक शिल्पको समुचित निर्वाह भएको छैन र ती युगचेतनारहित छन् । त्यस अवधिका उपन्यासहरू हुन् —काशीबहादुर श्रेष्ठका **उषा** (१९३८), **वचन** (१९४४), डा. भवानीभक्त सिंह प्रधानको **यौवनको आँधी** (१९३६), टुकराज पद्मराज मिश्रका रजबन्धकी (१९३६ तथा रामकृष्ण कुवँर राणा (१९४२), मे.ज. शान्तशमशेर ज.ब.रा.को दुःखी जीवन (१९४१), शिवप्रतापशमशेर थापाको **श्रीकृष्ण चरितामृत** (१९४१), मास्टर रामप्रसाद तण्डुकारको **भाग्यचक्र** (१९४४), पं. शोभाचन्द्र उपाध्यायको **पाटलीपुत्र** (१९४६) आदि । उल्लिखित उपन्यासहरू माध्यमिक कालको शेषतिर समाज-सुधारको भावनालाई लिएर लेखिएका उपन्यासहरूकै परम्परामा पर्छन् । **भ्रमर** समाज-सुधार र आदर्शको भावनादेखि पूर्णतः विरत नभए पनि यसै कृतिदेखि नेपाली उपन्यासमा स्वच्छन्दतावादको प्रवेश भएको मानिन्छ । स्वच्छन्दतावादी प्रवृत्तिको विकासमा दार्जीलिङबाट प्रकाशित उपन्यासहरूको प्रारम्भिक प्रचेष्टा उल्लेख योग्य छ तर **भ्रमर**-लाई रानु मानेर त्यसै परम्परामा लेख्न खोजिएका परवर्ती उपन्यासहरूले **भ्रमर**को दाँजो गर्न सकेका छैनन् । शिवकुमार राईको **डाकबङ्गला** (१९५६), कृष्णसिंह मोक्तानका **चरणधूलि** (१९५६), **शेषयात्रा** (१९६४), देवनम देवशाको तूफान आदि उपन्यासहरू मूलतः प्रणयकथाश्रित हुन् ।

भ्रमरपछि नेपाली उपन्यासलाई नयाँ मोड प्रदान गर्ने उपन्यास हो लैनसिंह बाङ्देलको **मुलुकबाहिर** (१९४८) । यस उपन्यासको प्रकाशनसँगै नेपाली उपन्यास-साहित्यमा यथार्थवादी परम्परा ठोसरूपमा प्रारम्भ भएको मानिन्छ । विभिन्न समस्याहरूद्वारा ग्रस्त नेपालबाट मुग्लान पस्न बाध्य भएका संघर्षशील निम्नवर्गीय नेपालीहरूलाई उपन्यासका पात्र

बनाएर विशेषतः आर्थिक पृष्ठभूमिमा तिनीहरूको यथार्थ र दुरवस्थाको सजीव चित्रण यस उपन्यासमा गरिएको छ । **मुलुकबाहिर**बाहेक बाङ्गदेलका अन्य तीन उपन्यासहरू **माइतघर** (१९४६) **लँगडाको साथी** (१९५१) र **रेम्ब्राण्ट** (१९६६) मध्ये **माइतघर** रोमान्टिक चेतना तथा मानवीय संस्कारगत कमजोरीलाई देखाउने प्रभाववादी उपन्यास हो । **लँगडाको साथी** बाङ्गदेलको औपन्यासिक यात्राको चरम उपलब्धि मानिन्छ । यथार्थवाद र अतियथार्थवादको सम्मिश्रण-द्वारा नियोजित प्रयोगात्मक नवीनता यस उपन्यासको विशेषता हो। **रेम्ब्रान्ट** हल्यान्डका विश्वप्रसिद्ध चित्रकारको जीवनीपरक उपन्यास हो । बाङ्गदेलका उपन्यासहरूमा विभिन्न समस्याले जेलिएका निम्नवर्गीय र निम्न-मध्यमवर्गीय चरित्रहरूको जीवन-सङ्घर्ष र सामाजिक यथार्थलाई मूर्तरूपमा चित्रित गरिएको पाइन्छ। यसरी २० औं शताब्दीको चौथो दशकमा प्रशस्त उपन्यासहरू प्रकाशित भए तापनि यथार्थवादी दृष्टिकोण लिएर झुल्कने बाङ्गदेल सबैभन्दा उत्कृष्ट भए ।

यसै दशकका अर्का उल्लेखयोग्य उपन्यासकार हुन् डायमनशम्शेर ज.ब.रा. । उनको **वसन्ती** (१९४७) सफल ऐतिहासिक उपन्यास नमानिएला तर पूर्ण ऐतिहासिक उपन्यास मान्न सकिन्छ ।

१९५१-६० को दशक- यस दशकमा अनेक उपन्यास प्रकाशित भए तापनि प्रवृत्तिगत दृष्टिले यस अवधिका उपन्यासहरू मूलतः दुई धारामा बगेको पाइन्छ। पहिलो, **रूपमती**बाट ठोस रूपमा प्रारम्भ भएको आदर्शोन्मुख यथार्थवादी प्रवृत्ति; र दोस्रो, **मुलुकबाहिर**बाट प्रारम्भ भएको यथार्थवादी प्रवृत्ति । पहिलो धाराभित्र पर्ने यस दशकका उल्लेखयोग्य कृतिहरू हुन् : मुक्तिनाथ तिमसिनाका **मातृत्व** र **धर्मपुस्तक** (१९५०), को **अछूत** (१९५४); मोहनबहादुर मल्लका **उजेली छाया** (१९५१), **पञ्चायत** (१९५३), **समयको हुरी** (१९५७) र **भुमरी** (१९५८); इन्द्र सुन्दासको **मङ्गली** (१९५८); भुवनेश्वर कोइरालाका **बैकुण्ठको महल** (१९५६), **सत्य सन्देश** र **विधुवा जीवन** (१९५६), लीलाध्वज थापाका **मन** (१९५८), **पूर्वस्मृति** (१९५६) तथा दौलतविक्रम विष्टको **मञ्जरी** (१९५६) आदि ।

आदर्शोन्मुख यथार्थवादी उपन्यासहरूमा बाह्य समाजका विभिन्न समस्या, दयनीय स्थिति आदिको उल्लेख गरेर तिनीहरूको सुधार र समाधान खोजिएको हुन्छ अथवा विरोध वा आक्रोश दर्शाइएको हुन्छ। उल्लिखित उपन्यासहरू सामाजिक, धार्मिक तथा अन्धविश्वाससम्बन्धी विभिन्न समस्याहरू निर्मूल पार्न तथा युगौंअघिदेखि शोषित, लाञ्छित र अनाचारका शिकार भएका नारीहरूप्रति सहानुभूतिको भाव राख्दै आदर्शतिर उन्मुख छन् ।

यस अवधिमा पछिल्लो प्रवृत्तिको अनुसरण गरी लेखिएका उपन्यासहरूमध्ये बाङ्गदेलको **लँगडाको साथी** (१९५१), हृदयचन्द्र सिंहका **स्वास्नीमान्छे** (१९५४), **एक चिहान** (१९५९); लीलाध्वज थापाको **शान्ति** (१९५८) लीलबहादुर छेत्रीको **बसाइँ** (१९५७) आदि प्रमुख हुन् ।

यथार्थवादी कृतिहरूमा यथार्थको 'फोटोग्राफिक' कला हुँदैन। वास्तविक जीवनको यथार्थलाई कलाको माध्यमद्वारा आफ्नो भावानुभूतिमा बाँधेर समाजमा रचनात्मक शक्तिलाई प्रश्रय दिन सक्ने तथा नयाँ यथार्थ सृजना गर्न सक्ने कलालाई यथार्थवाद भनिन्छ । समाजका विविध वास्तविकतामध्ये उचित चयन गरी यथार्थको उद्घाटनमा सहायता गर्ने तथा यथार्थप्रति सजग र भविष्यप्रति उत्तरदायी हुने कलात्मक रूप नै यथार्थवादी कला हो ।

साहित्यमा यथार्थवादको बढ्दो प्रगति र प्रयोगले यसको सैद्धान्तिक रूपमा वैविध्य देखा परेको छ। यसलाई वर्तमानकालमा सामाजिक यथार्थवाद, समाजवादी यथार्थवाद, ऐतिहासिक यथार्थवाद, आलोचनात्मक यथार्थवाद, जीवनवादी यथार्थवाद आदिमा विभक्त गरिन्छ ।

लीलबहादुर छेत्रीको पहिलो उपन्यास **बसाईं** (१९५७) ले बाङ्गदेलको **मुलुकबाहिर**कै सामाजिक यथार्थवादी प्रवृत्तिलाई अँगालेको छ । पूर्वी नेपालका पहाडी किसानहरूको जीवनलाई लिएर लेखिएको यस उपन्यासमा किसानवर्गले बसाईं सर्नुपर्ने बाध्यता र परिस्थितिको मार्मिक र यथार्थिक चित्रण पाइन्छ ।

पहाडी जीवनको यथार्थ उद्घाटित गर्नका निम्ति पात्रहरूका विविध समस्या, विवशता, दुर्बलता र विपन्नताको चित्रण गर्दै मूलत: सामन्ती-शोषण, भाग्यवाद र सामाजिक सङ्कीर्णतामाझ अँठयाइएका दलित र शोषित मानिसहरूको सामाजिक बहिष्कार तथा निष्कासनको याथार्थिक कथा नै **बसाईं** उपन्यास हो ।

यस दशकका अर्का प्रमुख उपन्यासकार हुन् हृदयचन्द्रसिंह प्रधान। नेपालको सातसाले राजनीतिक परिवर्तनपछि देशमा देखा परेको सामाजिक र प्रशासनिक अनैतिकता, भ्रष्टाचार, अवसरवादिता, अव्यवस्थितता, ढोंग, चापलूसी, चाकडी आदिको औपन्यासिक अभिव्यक्ति दिएका छन् हृदयचन्द्रसिंह प्रधानले । उनका **स्वास्नीमान्छे** र **एक चिहान** दुवै उपन्यासको उद्देश्य समाज-सुधार भए तापनि परिधिमा भिन्नता पाइन्छ। पहिलो उपन्यास व्यक्तिकेन्द्रित भएर अभिशप्त जीवन जिउन बाध्य भएका नारीहरूको विवशता र व्यथाको चीत्कार हो भने दोस्रो उपन्यास किसान-परिवारको आदर्श-चित्रण तथा सामाजिक अन्धपरम्परा, कुरीति आदिलाई निर्मूल पार्ने शङ्खघोष हो । हृदयचन्द्रको शैली आलोचनात्मक यथार्थवादी प्रतीत हुन्छ ।

निचोडमा के भन्न सकिन्छ भने आर्थिक समस्या तथा प्रगतिशील विचारधारा वहन गर्ने उनका उपर्युल्लिखित कृतिहरूले नै नेपाली उपन्यास-साहित्यमा सर्वप्रथम समाजवादी आदर्शलाई अभिव्यक्त गर्ने प्रयास गरेको बुझिन्छ ।

यस दशकको अर्को उल्लेखनीय घटना हो नेपाली उपन्यास-साहित्यमा एक नवीन प्रवृत्ति मनोविज्ञानको प्रयोग । गोविन्दबहादुर मल्ल 'गोठाले' को **पल्लो घरको झ्याल** (१९५९) नै नेपाली उपन्यास-साहित्यमा पहिलो मनोवैज्ञानिक उपन्यासका रूपमा देखा पर्छ । यसरी २० औं शताब्दीको उत्तरार्धको पहिलो दशकमा नेपाली उपन्यास-साहित्यले गत दशकभन्दा प्रवृत्ति र प्रयोगको दृष्टिले नवीनता आर्जन गर्न सक्षम भएको देखिन्छ। रूपनारायणले **भ्रमर** (१९३६) बाट प्रारम्भ गरेको स्वच्छन्दतावादी प्रवृत्ति यस दशकमा पनि विकसित भएन ।

वस्तुत: **भ्रमर**ले प्रारम्भ गरेको स्वच्छन्दतावादी प्रवृत्तिलाई परवर्ती कुनै पनि नेपाली उपन्यासले समुचित रूपमा विकसित गर्न सकेन। सङ्क्षेपमा, समाजवादी दृष्टिकोणका प्रयोक्ता हृदयचन्द्रसिंह, मनोविज्ञानका प्रयोक्ता गोविन्द मल्ल तथा अतियथार्थवादका प्रयोक्ता लैनसिंह बाङ्गदेल नै यस दशकका नवीनताका जनक मानिन्छन् ।

यथार्थवादी प्रवृत्तिको विकासका साथै पश्चिमका नवीन साहित्यिक प्रवृत्ति-अस्तित्ववाद, विसङ्गतिवाद आदिको प्रयोग र विकासले नेपाली उपन्यास-साहित्यलाई १९६१-७० को दशकमा अझ प्रौढ बनाएको छ। विशेषत : यथार्थवादी, मनोविश्लेषणवादी तथा

अस्तित्ववादी कृतिहरूले नवीन क्षितिज कोरेका छन्। निम्नलिखित कृतिहरूलाई यस दशकका प्रतिनिधि उपन्यास मान्न सकिन्छः विजय मल्लको **अनुराधा** (१९६१); शङ्कर कोइरालाको **खैरिनीघाट** (१९६१); इन्द्रबहादुर राईको **आज रमिता छ** (१९६४); तारिणीप्रसाद कोइराला- को **सर्पदंश** (१९६८); पारि जातका **शिरीषको फूल** (१९६५), **महत्ताहीन** (१९६८); डी.पी. अधिकारीका **आशमाया** (१९६८), **धरती अझै बोल्दै छ** (१९७०); दौलतविक्रम बिष्टको **एक पालुवा अनेकौं याम** (१९६९), केशवराज पिंडालीको **एकादेशकी महारानी** (१९६९); विश्वेश्वरप्रसाद कोइराला का **तीन घुम्ती** (१९६८), **नरेन्द्र दाइ** (१९७०), **सुम्निमा** (१९७०), मञ्जुल राल्फाको **छेकुडोल्मा** (१९६९), खगेन्द्र सङ्ग्रौलाको **चेतनाको पहिलो डाँक** (१९७०) आदि।

नेपाली उपन्यास-साहित्यमा मनोविज्ञानका प्रयोक्ता गोविन्द मल्लपछिका प्रमुख उपन्यासकारहरू विजय मल्ल, तारिणीप्रसाद र विश्वेश्वरप्रसादले यसै दशकमा मनोविश्लेषणत्मक पद्धतिलाई व्यापकता प्रदान गरे। मानसिक विकृति, मानसिक अस्वस्थताको चित्रण गरी स्व-मनोविश्लेषणात्मक पद्धतिमा लेखिएको **अनुराधा**मा परम्परागत मान्यताहरूप्रति आक्रोश तथा बौद्धिक विद्रोह पाइन्छ; निःसारता र अनास्थाका स्वरहरू पनि पाइन्छन्। अस्तित्ववाद, सामाजिक यथार्थवाद र फ्रायडीय मनोविश्लेषणको धरातलमा उभिएको **अनुराधा**मा निःसारताको स्वर पाइए तापनि मनोविश्लेषण नै यसको मूल धार बुझिन्छ। विशेषतः फ्रायडद्वारा प्रतिपादित मनोविश्लेषणात्मक अथवा नेपाली उपन्यास-साहित्यमा सर्वप्रथम फ्रायडीय सिद्धान्तको प्रयोग गर्ने विजय मल्ल नै मानिन्छन्। तर **अनुराधा** एकाङ्गी छैन- यसमा युगबोध छ; पाश्चात्य साहित्यको नवीन धाराको समावेश छ; युगीन समस्या र अनि वैयक्तिक द्वन्द्व र विकृतपनाको चित्रण हुँदाहुँदै पनि सामाजिक परम्पराप्रति हाँक छ, सङ्घर्ष छ।

तारिणीप्रसादको **सर्पदंश** बाल-यौन-मनोविज्ञानलाई लिएर लेखिएको पहिलो उत्कृष्ट नेपाली उपन्यास हो। बाल्यकालको यौनचेतना र त्यसको परितुष्टिको माध्यमबाट उपन्यासकार ले अङ्ग्रेजी उपन्यासकार डी.एच. लरेन्सको सन्स एन्ड लभर्समा प्रयुक्त इडिपस- ग्रन्थिको चित्रण झैं **सर्पदंश**मा एकातिर आमाको कपाल सुँघ्ने; फुकाइएको लुगाको गन्ध र तातोपना अनुभव गर्ने अनि अर्कातिर आफ्नै बहिनीलाई प्रेमिका झैं माया गर्ने, उसको कपालको गुच्छा सुँघ्ने; न्याउरीमुसाको प्वालमा हात घुसार्ने आदि बाल-कामवृत्तिका क्रियाकलापद्वारा बाल्यकालीन यौन प्रकृतिको अध्ययन प्रस्तुत गरेका छन्।

माथि उल्लिखित विश्वेश्वरप्रसाद कोइरालाका तीनवटै उपन्यासहरू मूलतः यौन-मनोविश्लेषणात्मक पद्धतिमा लेखिएका छन्। कोइरालाको यौनमनोविश्लेषणले अश्लीलताबाट जोगिएर बौद्धिकसंयमका साथ सहजताको आग्रह राख्तछ। आफ्ना उपन्यासहरूमा उनी सार्वकालिक यौन समस्यालाई त्यसैको परिधिमा दमन र अतृप्ति, मानसिक विकार र असन्तुलन तथा स्वाभाविक परितुष्टिको अभावमा अप्राकृत बाटो अपनाउँदा देखा पर्ने विवशता, कुण्ठा अथवा अवैध प्रकृत बाटोको खोजीबारे विश्लेषणात्मक अध्ययन गर्छन्। कोइरालाका उपन्यासहरू मूलतः फ्रायडीय मनोविश्लेषणात्मक सिद्धान्तमै आधारित छन्। यौन-अतृप्ति वा कुण्ठाद्वारा मानसिक विकार र विकृतिहरूको विश्लेषण गर्न उनी बढी रुचाउँछन्।

फ्रायडद्वारा प्रभावित कोइरालाले यिनै

सिद्धान्तहरूलाई आफ्ना उपर्युक्त तीनैवटा उपन्यासहरूमा श्लील ढङ्गले कलात्मक र प्रभावशाली रूपमा प्रतिपादन गरेका छन्। डेढ दर्जनभन्दा अधिक उपन्यासहरू प्रकाशित गरिसकेका उपन्यासकार शङ्कर कोइरालाको पहिलो र प्रतिनिधि उपन्यास चाहिँ **खैरिनीघाट** (१९६१) मानिन्छ।

समालोचक कृष्णचन्द्रसिंह प्रधानबाट 'फ्ल्याश लाइट' शैलीको नाम पाइसकेको यस कृतिमा नेपालको दुम्जा र रामेछाप तथा सुनकोसीतिरको जनजीवनलाई लिएर विशेषत: माझीहरूको सामाजिक र सांस्कृतिक अवस्थाको सङ्क्षिप्त चित्रण पाइन्छ। तर त्यही सङ्क्षिप्त चित्रणअन्तर्गत सामाजिक यथार्थलाई व्यापक रूपमा चिन्न सकिन्छ, अनुसन्धान गर्न सकिन्छ र गाउँले वातावरण र परिवेशको यथार्थ अनुभव गर्न सकिन्छ। नौलो सीप र शैलीमा लेखिएको **खैरिनीघाट**ले आञ्चलिक उपन्यासका विशेषताहरू पनि आत्मसात् गरेको छ।

इन्द्रबहादुर राईको यथार्थवादी उपन्यास **आज रमिता छ**(१९६४)ले पूर्ण संयम र सन्तुलनका साथ अति नजीकबाट दार्जीलिङको सामाजिक, आर्थिक, राजनीतिक तथा सांस्कृतिक अवस्था र भावधाराको सफल चित्रण गरेको छ। वर्गीय चरित्रहरूलाई लिएर सामाजिक यथार्थको परिपाटीमा नवीन सीप-शैलीयुक्त यस कृतिले नेपाली उपन्यास-विधामा नौलो स्तम्भ थपेको छ। सामाजिक यथार्थवादी प्रवृत्तिमै लेखिएको दौलतविक्रम बिष्टको **एक पालुवा अनेकौं याम** (१९६९)ले नेपालको नेपाली जीवनको फराकिलो आयाम ओगटेर सातसाले राजनीतिक परिवर्तनपूर्वको सामन्ती व्यवस्थामा टाक्सिएको सामाजिक विसङ्गति, यथार्थता, पात्रहरूको मानसिक अन्तर्द्वन्द्व, अनिश्चयपूर्ण स्थिति, विवशता र विरोधाभास आदिको चित्र उतार्ने निकै सफल प्रयास गरेको छ।

नेपालकै सामन्ती अत्याचार र शोषणविषयलाई लिएर लीलबहादुर छेत्रीको **बसाइँ**को परम्परामा लेखिएको जगदीश घिमिरेको **लीलाम** (१९७०) ले मूलत: गाउँले जन-जीवनलाई मूर्त्याएको छ। **बसाइँ**का कार्की-कान्छीभन्दा **लीलाम**को बहादुरे बढी पीडित छ। आफ्नो सर्वस्व लीलाम हुनुअघिको अव्यवस्थित मानसिकता तथा गाउँको शोषणमय स्थितिमा किसान र निम्नवर्गीय जनताको प्रतिनिधि बहादुरेको बिचल्ली अवस्थाद्वारा उपन्यासकारले तत्कालीन नेपालको गाउँले जनजीवनको कारुणिक यथार्थलाई प्रभावशाली ढङ्गले प्रस्तुत गरेका छन्। डी.पी. अधिकारीका **आशमाया** र **धरती अझै बोल्दैछ** तथा खगेन्द्र सङ्ग्रौलाको **चेतनाको पहिलो डाँक** उपन्यासहरूले भने सामन्ती प्रथा र पूँजीवादी सभ्यताको कुत्सित षडयन्त्र र अन्यायमा परेर आफ्नो सर्वस्व लीलाम हुनु वा बसाइँ सर्न बाध्य हुनु जस्ता सामाजिक र आर्थिक शोषण-सामु आत्मसमर्पण नगरेर अथवा सामान्य विरोधको सीमासम्म मात्र सीमित नरही मार्क्सवादी सिद्धान्तअनुरूप क्रान्तिकारी दृष्टिकोण अपनाएर वर्गसङ्घर्षद्वारा समाजवादी व्यवस्थाको निर्माण गर्ने शङ्खघोष गरेका छन्।

यस दशक (१९६१-७०) को प्रारम्भमै प्रकाशित **अनुराधा**मा अस्तित्ववादी चिन्तनको झल्का पाइन्छ, तर यस चिन्तनलाई व्यापकता प्रदान गर्ने श्रेय पारिजातलाई छ। उनका **शिरीषको फूल** र **महत्ताहीन**ले जीवनको निरर्थकता, विसङ्गति र नि:सारतालाई औंल्याउँदै अस्तित्वबोधको चेतना प्रस्तुत गरेका छन्। **महत्ताहीन**मा यो स्वर अझ चर्को रूपमा पाइन्छ। पारिजातले मूलत: नास्तिक अस्तित्ववादी दृष्टिकोणको आधारमा नेपाली उपन्यास-साहित्यलाई एक नयाँ मोडमा ल्याएर

उम्याइदिन सफलता प्राप्त गरेकी छन् ।

पारिजातको महत्ताहीनसँगै प्रकाशित भएको विश्वेश्वरप्रसाद कोइरालाको **तीन घुम्ती** (१९६८) मूलतः यौन मनोविश्लेषणात्मक भए तापनि यसमा आंशिक रूपले अस्तित्ववादी चिन्तनको प्रयोग पाइन्छ । तर समालोचक इन्द्रबहादुर राई र कृष्णचन्द्रसिंह प्रधान तीन घुम्तीको सैद्धान्तिक आधारबारे पूर्णतः एकमत छैनन् । यस कृतिलाई पहिलोले अस्तित्ववादी, अनि दोस्राले मनोविश्लेषणको आधारमा अध्ययन गरेका छन् । तर यति हुंदा-हुँदै पनि दुवै एक-अर्काका धारणालाई पूर्णतः अस्वीकार भने गर्दैनन् । प्रधानले यस कृतिलाई कामवृत्तिको प्राकृतिक रूप वा यौन-अतृप्तिको द्वन्द्व माने तापनि "व्यक्तिमा गहिरिएर अहंरक्षाको लागि उंघो लाग्ने स्वतन्त्र व्यक्तिको अस्तित्विक रोब" पनि ठान्छन् । अर्कातिर इन्द्र राई यस कृतिमा "फ्रोयडीवाद थपेको दृष्टि मात्र छ, अस्तित्ववादको आकाश टाँगिएको छ, तर मनोजीवविज्ञान धरातल छ- उपन्यासको आधीतिलाई यै युक्ति लिन्छौं" भन्छन् । अतः तीन घुम्तीमा अस्तित्ववाद र फ्रायडवादको मिलानमा एउटा नयाँ मिश्रित चिन्तनधारा पाइन्छ ।

अर्कातिर पारिजातले **शिरीषको फूल** र महत्ताहीनमा अस्तित्ववादी दृष्टिकोण अपनाए तापनि परवर्तीकालमा 'राल्फा' भएर अस्तित्ववाद र मार्क्सवादको मिलान गर्ने प्रचेष्टा गरेकी छन् । अस्तित्ववादी चिन्तनधाराबाट प्रगतिवादी चिन्तनधारातर्फ प्रतिगमन गर्ने प्रवृत्ति पारिजातमा तथा अस्तित्ववादी चिन्तनधाराबाट फ्रायडवादी चरमतातिर उन्मुख हुने प्रवृत्ति विश्वेश्वर कोइरालामा लक्षित हुन्छ आफ्ना परवर्ती दुई उपन्यासहरू **नरेन्द्र दाइ** हुँदै **सुम्निमासम्म** आइपुग्दा कोइरालाका कृतिमा फ्रायडवादको चरमता देखिन्छ ।

यस दशकमा प्रकाशित अन्यान्य उपन्यासहरूमध्ये **एकादेशकी महारानी** र **छेकुडोल्मा** पनि उल्लेखनीय कृति हुन् । पहिलोले ऐतिहासिक यथार्थलाई अङ्गीकार गरेको छ भने दोस्रो अतियाथार्थिक विसङ्गति र अस्तित्ववादसँग गाँसिएको छ । **एकादेशकी महारानी** राणाकालीन नेपाल र अङ्ग्रेजकालीन भारतका राजा-रजौटाहरूका राज-खान्दानमा हुने वैवाहिक सम्बन्ध, भोग-विलास, षड्यन्त्र, व्यभिचार, अनाचार र दुराचारी कुकृत्यहरूलाई ऐतिहासिक जलप दिएर प्रस्तुत गरिएको कृति हो । महल वा दरबारभित्रका नानीहरू र युवराज्ञीको असन्तुलन र शारीरिक भोक, यौन असन्तुष्टि तथा यौनेच्छाको प्रबल अतृप्तिले जन्माएका क्रियाकलाप यस कृतिमा सञ्चित छन् । भारतमा ब्रिटिशशासनको पतन हुनु नै नेपालको राणाशासन डगमगाउनु थियो । त्यस सङ्क्रमणकालीन अवस्थामा भारतीय रजौटाको दरबारमा रहेकी नेपाली महारानीको दुर्दशा, असहाय स्थिति, षड्यन्त्र आदिको रोमाञ्चक ऐतिहासिक घटना, वातावरणको चित्रण यस कृतिमा पाइन्छ । औपन्यासिक कलात्मकताका साथै मानवीय घात-प्रतिघात र मानसिक द्वन्द्वको पनि चित्रण गरिएको छ । मञ्जुल 'राल्फा' को **छेकुडोल्मा** विसङ्गतिबोध र अस्तित्वबोधको चेतनालाई नै चर्को रूप दिएर अतियाथार्थिक बिम्बको विशृङ्खल संयोजन गरी लेखिएको प्रयोगात्मक उपन्यास हो ।

१९७१-८० को दशक । गत दशकमै मौलाइसकेको अस्तित्ववादी चिन्तनलाई सबलता प्रदान गर्न यस दशकमा अर्का उपन्यासकार अघि सर्छन् - ध्रुवचन्द्र गौतम । गत दशकमा रूपरेखा (७/१२, १९६७) मा प्रकाशित आफ्नो पहिलो कृति **अन्त्यपछिबाटै** अस्तित्ववादी चेतनालाई स्पर्श गरे तापनि त्यसको विकास

चाहिँ यस दशकमा प्रकाशित उनका दुई कृति **बालुवामाथि** (१९७१) र **डापी** (१९७६) मा भएको छ। चर्को विसङ्गतिबोध, मानवीय सङ्कट, सन्त्रस्तता, अज्ञात शक्तिको क्रूरता र आतङ्क तथा यन्त्रवत् पीडा अस्थिर मानसिकता लिएर बाँच्नुको व्यर्थता आदिलाई प्रतीकात्मक ढङ्गले प्रस्तुत गर्नमा उपन्यासकार गौतम सिपालु छन् ।निरर्थक, नि:सार, शून्यबोध र वर्तमानमा आभासित दैनिक मृत्युको निरन्तर क्रममा छाएको जीवनप्रति वितृष्णा तथा सङ्घर्षको पूर्वज्ञात व्यर्थता आदि अनुभूतिजन्य यथार्थलाई शैलीगत विसङ्गतिका साथ प्रतीकविधिद्वारा प्रस्तुति ध्रुवचन्द्रका औपन्यासिक विशेषता हुन् ।

सुधारात्मक आदर्श लिएर उपन्यासविधामा झुल्कने दौलतविक्रम बिष्ट एक **पालुवा अनेकौं याम** (१९६९) मा यथार्थवादतिर उन्मुख थिए। यस दशकमा उनका **चपाइएका अनुहार** (१९७३), **बिग्रिएको बाटो** (१९७६) र **थाकेको आकाश** (१९७७) प्रकाशित भए । गतिशील समाजिक जीवनका बदलिंदा मान्यता र स्थितिलाई युगानुकूल परिप्रेक्ष्यमा हेरी सुधारात्मक र आदर्श भावनाले प्रेरित भए तापनि यथार्थलाई दृष्टिगत गरेर बिष्टले आफ्ना कृतिहरू प्रस्तुत गरेका छन् । युद्धविरोध दृष्टिकोण लिएर लेखिएको उनको चपाइएका अनुहारमा अन्तर्राष्ट्रिय आकाशमा देखिएको मानवीय मूल्यको ह्रासतिर इङ्गित गर्दै विश्वबन्धुत्वको आग्रह गरिएको छ । विनाशात्मक मानवीय आकाङ्क्षामाथि घृणा दर्शाउँदै निर्माणात्मक मानवीय आदर्शतिर उन्मुखता प्रकट गरिएको छ। **थाकेको आकाश** र **बिग्रिएको बाटो** दुवैमा सुधारात्मक प्रवृत्ति लक्षित भए तापनि सामाजिक र वैयक्तिक जीवनका विवशता, विसङ्गति र कुण्ठा पनि पाइन्छ ।

अस्तित्ववादी चिन्तनको प्रौढ रूप प्रस्तुत गर्ने पारिजातका यस दशकका **तोरी- बारी बाटा र सपनाहरू** (१९७६) र **अन्तर्मुखी** (१९७८) मा मलिन विसङ्गतिबोध त पाइन्छ नै तर यिनै उपन्यासहरूबाट पारिजातको प्रगतिवादी चेतनाको धरातल-निर्माण भएको देखिन्छ। **बैंसको मान्छे** (१९७३) र **पर्खालभित्र र बाहिर** (१९७८) भिन्नै परिपाटीका छन् । समय र चिन्तनको परिवर्तन तथा अध्ययनको बेग्लै दृष्टिकोणले पारिजातका मान्यताहरूमा क्रमश: परिवर्तन आएको देखिन्छ। अस्तित्ववाद, राल्फावाद र प्रगतिवाद पारिजातका उपन्यासयात्राका विभिन्न चरणहरू हुन्। उनको **बैंसको मान्छे** राल्फावादी कृति मानिएको छ। यसमा विशेषत: वैयक्तिक विद्रोह र आक्रोश लक्षित हुन्छ । समालोचक कृष्णचन्द्रसिंह प्रधानको विचारमा "राल्फा मार्क्सवादी थिएन र अस्तित्ववादी पनि होइन, यसकारण दुवै नहुने र तीमध्ये कुनै एकको प्रभाव बोक्ने सुविधा त्यहाँ छ।" वास्तवमा राल्फावादी र नास्तिक अस्तित्ववादीहरूका मान्यतामा धेरथोर समानता पाइन्छ। राल्फावादीहरू भन्छन्- "हामीलाई हाम्रो वर्तमान स्थिति, इतिहासले बलजफ्ती हामीमा बिसाइदिएको मनोवृत्ति, लादिएका धर्म-परम्पराका बोझहरू, सामाजिक शोषणका घाउहरू, दासत्वको कोर्राले हानेका नील डामहरू, शासन र उकुस-मुकुसका ऐठनहरू र निमुखापनहरूको सम्पूर्ण ज्ञान छ ।" राल्फावादीहरू व्यक्तिगत विद्रोह र आक्रोशमा विश्वास गर्छन्। **बैंसको मान्छेमा** आक्रोशको शमन हत्याद्वारा मात्र हुन्छ ।

पर्खालभित्र र बाहिर पनि विद्रोहकै सडकमा कुदेको छ तर **बैंसको मान्छेको** जस्ता नितान्त वैयक्तिक नभएर सामाजिक छ र धेरै माझिएर, सन्तुलित हुन खोज्दै प्रगतिवादको धेरै नजीक पुगेको अनुभव हुन्छ ।

आफ्ना प्रारम्भिककालीन कथाहरूदेखि नै रतिरागको आकर्षण-विकर्षण, मनस्तात्त्विक विश्लेषण, पात्र-पात्रीका कुण्ठादिको विश्लेषण गर्ने कथाकार भवानी भिक्षुको उपन्यास **आगत** (१९७५) हो । यो कृति नेपालमा सात सालअघिको पृष्ठभूमिमा लेखिएको छ। नेपालमा राणाशासनको अवधिमा सामान्यवर्गमाथि भएको नाना प्रकारको अत्याचार र अनाचार को साक्षी त इतिहास छँदैछ। तर त्यसै अवधिमा जमीनदारी व्यवस्था र सामन्ती प्रथाभित्र झुल्केका केही आदर्श गुणको झल्का **आगत**मा पाइन्छ । युगसुहाउँदो यथार्थको अभाव र कतिपय स्वतोव्याघाती धारणाहरू लक्षित भए पनि सुगठित र भव्य चरित्रहरूको निर्माण गरी आदर्श मूल्य स्थापना गर्न भिक्षु सफल भएको अनुभव हुन्छ। वस्तुतः उनी मानवीय आदर्शका पक्षपाती देखिन्छन्। उनको **पाइप नं. २** (१९७७) उनकै पूर्वप्रकाशित बहुचर्चित कथा **पाइप** ((१९७५) लाई पुष्ट गर्ने लघु-उपन्यास हो ।

डोरबहादुर बिष्टको **सोताला** (१९७५) उल्लेखनीय कृति हो। अङ्ग्रेजीमा **रिपोर्ट फ्रम ह्लासा** पुस्तक लेख्ने बिष्ट केही वर्ष चीनको स्वशासित प्रदेश तिब्बतको राजधानी ह्लासामा नेपालका शाही नेपाली महावाणिज्यदूतका रूपमा बसेका थिए । प्राचीन कालदेखि नै तिब्बत (भोट) र नेपालमाझ वाणिज्य र सांस्कृतिक सम्बन्ध दह्रो रहेको कुरो इतिहाससिद्ध छ। ह्लासा प्राचीनकालदेखि नै तिब्बतको राजधानी र व्यापारको प्रमुख गढ थियो। त्यहाँ जाने बस्ने र व्यापार गर्ने नेपालीहरूको आन्तरिक र बाह्य-जीवनको चित्रण गर्नु तथा नेपाल र ह्लासामाझको सांस्कृतिक र व्यापारिक सम्बन्धलाई देखाउनु नै **सोताला**को उद्देश्य बुझिन्छ ।

यस दशकमा डायमनशम्शेर **सेतो बाघ** (१९७३), **प्रतिबद्ध** (१९७७) जस्ता ऐतिहासिक उपन्यास लिएर देखा पर्छन्। उनको **सेतो बाघ** लोकप्रिय र सफल ऐतिहासिक उपन्यास मानिन्छ । जङ्गबहादुर, फत्यजङ्ग, जगतजङ्ग आदिको जीवन-गाथाकै सेरोफेरोमा डायमनशमशेरले ऐतिहासिक तथ्यादि ग्रहण गरी औपन्यासिक शिल्पविधानको व्यवस्थित रूपअन्तर्गत प्रवाहपूर्ण शैलीमा **सेतो बाघ**को निर्माण गरेका छन्। यस कृतिले शुष्क इतिहास होइन तर त्रासऐतिहासिक उपन्यासको रसास्वादन गराउँछ ।

यस दशकको अन्ततिर नेपालभित्र र नेपाल-बाहिर विशेषत: भारतबाट प्रचुर मात्रामा नेपाली उपन्यासहरू प्रकाशित भएका छन्, तर औपन्यासिक प्रयोग-विशिष्टता तथा नवीन शिल्पशैलीको निर्वाहको दृष्टिले थोरै मात्र चर्चित छन् । चर्चित कतिपय त्यस्ता कृतिहरूमध्ये पीटर जे. कार्थकको **प्रत्येक ठाउँ प्रत्येक मान्छे** (१९७०) बानिरा गिरिको **कारागार** (१९७८) धनुषचन्द्र (ध.च) गोतामेको **घामका पाइलाहरू** (१९७८) तथा ध्रुवचन्द्र गौतमको **कट्टेल सरको चोटपटक** (१९८०) उल्लेखनीय छन् ।

ज्ञान-विज्ञान, अध्ययन र चिन्तन-मननको नवीन धरातल र प्राप्तिसँगसँगै कुनै पनि रचनाकारको दृष्टिकोण तथा शिल्प-संरचनागत कौशलमा निरन्तर परिवर्तन अन्तरलक्षित हुनु स्वाभाविकै हो। उपन्यास सामाजिक यथार्थको चित्रण भए तापनि इतिहाससापेक्ष वर्तमानका सङ्गति-असङ्गतिको अध्ययनक्रममा भागीदार हुन्छ ।

पीटर जे. कार्थकको **प्रत्येक ठाउँ प्रत्येक मान्छे** पारम्परिक उपन्यासहरूभन्दा छुट्टै अस्तित्व र नवीनता बोकेर देखा पर्छ। प्रेल्युड, इन्टरल्युड र एपिल्युड तीन खण्डमा विभाजित यो कृति दार्जीलिङ्को समाज-ऐतिहासिक

पृष्ठभूमिमा लेखिएको समान-मनोवैज्ञानिक उपन्यास हो। यसले इतिहास आत्मसात् गरेर दार्जीलिङ्मा हुर्केको सामाजिक, सांस्कृतिक र धार्मिक समन्वयमा सम्पूर्णतः अनुसन्धान गर्ने प्रयास गरेको छ। लाप्चे, किराती र खस तीन गोष्ठीहरूको वैवाहिक र रक्तसम्बन्धद्वारा निर्मित आदिम एकात्मकता उपन्यासको प्रेल्युड खण्डमा पाइन्छ।

इन्टरल्युडका सात प्रखण्ड (सात दिन अर्थात् एक सप्ताह) सोमवारदेखि आइतवारसम्म दार्जीलिङ शहरका स्थानीय विशेषता, वर्तमान युवासमुदायमा पलाएको पश्चिमे यौनअपराध वृत्ति तथा अपराधपश्चात् अपराधबोधको पश्चात्तापमा हुर्केको मनोवैज्ञानिक चित्रणको प्रस्तुतिमा समष्टिगत संयोजनात्मक सीप झल्केको छ। यस कृतिमा चित्रित दार्जीलिङको समाज विभाजित देखिए तापनि अविभाज्य छ; वैविध्यमा पनि समन्वय छ। उपन्यासको विशेष पात्र दावा छिरिङ्ग आदर्श, नैतिकता, मानवीयता र विद्वत्ताको व्यवस्थित रूप हो। उसैमा दार्जीलिङ शहर चिन्न खोजिएको छ; शहरमा बस्ने प्रत्येक नयाँ ठाउंबाट आएको प्रत्येक मान्छे र समुदायको मानसिकता बुझ्न खोजिएको छ। यसरी पिटरले विगतदेखि वर्तमानसम्म दार्जीलिङको समष्टिगत जीवनसँग साक्षात्कार गर्ने प्रयास गर्दै आगतका कतिपय सान्दर्भिक सम्भावनाहरूतिर पनि सोच्न बाध्य गराएका छन्।

बानिरा गिरिको रचित उपन्यास **कारागारले** कारागाररूपी जीवनको विसङ्गतिमा जिउनुको सार्थकता र जीवनको महत्ता खोज्ने प्रयास गरेको छ। उपन्यास-लेखिकाको विचारमा- "टुक्रा-टुक्रा निरीक्षणहरू छन् यो सानु पुस्तकमा, हामी जिन्दगी पनि यसरी नै टुक्रा-टुक्रामा बिताइरहेछौं। जीवन स्वयं क्रमबद्ध सङ्लो उपन्यास नभएपछि यसरी भूमिका उपसंहार सबै कहिले, कहाँ टम्म मिलेको हुन्छ र?" वस्तुतः जीवनको टुक्रा-टुक्रा निरीक्षणमा नियतिको चर्को राप सहेको अत्यास, कुण्ठा र विसङ्गतिलाई सामाजिक परिवेशमा चित्रण गरेर त्यसैद्वारा मानवीय मूल्यको खोज सम्भवतः उपन्यास-लेखिकाको ध्येय हो। यस कृतिमा कथासूत्रले विसङ्गति होइन परिणति प्राप्त गरेको छ। जीवनमा सम्पूर्णता-प्राप्तिको आकाङ्क्षा दह्रो भए तापनि एकान्तका जैविक असन्तुष्टिहरू तथा अतृप्ति र बाँझोपन एउटा बूढो रूख झैं वसन्त आगमनको प्रतीक्षा गरिरहेका छन्। त्यही प्रतीक्षारत कारागाररूपी जीवन केही पाएर पनि धेरै नपाएको दुन्दुभिमा हरदम कुण्ठित रहन्छ।

१९८७ सालको मदन पुरस्कारद्वारा सम्मानित धनुषचन्द्र (ध.च) गोतामेको औपन्यासिक कृति **घामका पाइलाहरू** (१९७८) मा रचनाकारको सामाजिक यथार्थवादी दृष्टिकोण पाइन्छ। कुनै पूर्वाग्रह नराखी आफूले भोगेको चोखो यथार्थलाई उनले ईमानदारीपूर्वक प्रस्तुत गरेका छन्। उनी भन्छन्- "यस (घामका पाइलाहरू)मा मैले ओढेको यथार्थ होइन आफ्नो भोगेको यथार्थलाई चित्रण गर्ने प्रयास गरेको छु।" मानवीय सद्भावनाको धरातलमा यथार्थ अनुभूतिको प्रस्तुति उपन्यासकारको लक्ष्य बुझिन्छ। नेपालको तराई अञ्चलको जनजीवनसँग सम्बद्ध **घामका पाइलाहरू** मानवीय संस्कार, स्वभाव र व्यवहार, सबलता र दुर्बलताको अध्ययन हो; अर्थात् मानवीय सत् र असत् वृत्तिको पुनर्मूल्याङ्कन उपन्यासकारको अभीष्ट बुझिन्छ।

उपन्यासकार ध्रुवचन्द्र गौतमको **कट्टेल सरको चोटपटक** (१९८०) उनका पूर्वप्रकाशित कृतिहरू **बालुवामाथि** (१९७१) र **डापी**

(१९७६) झैं मानवीय मूल्य र अस्तित्वप्रति सजग छ। तर तुलनात्मक रूपमा हेर्दा उनका पूर्ववर्ती उपन्यासहरूभन्दा यस कृतिमा शैली र चिन्तनधाराले बढी मूर्त रूपमा अभिव्यक्ति पाएको छ। **बालुवामाथि** र **डापीको** एकोहोरो पटचारलाग्दो चिन्तन, अमूर्त अभिव्यक्ति, खण्डित शैलीभन्दा **कट्टेल सरको चोटपटक** धेरै सरल र सरस भएको छ।

प्राध्यापक कट्टेलको वरिपरि घुमे तापनि प्रस्तुत उपन्यासले वर्तमान नगर-सभ्यता र नगर-समाजका बुद्धिजीवी वर्गको आर्थिक अवस्था तथा मनोवैज्ञानिक स्थितिको अध्ययन गर्न चाहेको छ। एकै वर्गका भए तापनि अनुकूलता र प्रतिकूलताको विपरीत स्थिति भोग्ने समाजका सचेतकहरूमाथि कतै समवेदना देखाउँदै, कतै व्यङ्ग्य गर्दै जीवनका नाना साना-ठूला समस्याहरूको धरातलमा मानवीय जीवन-सङ्घर्षलाई यस कृतिले समेटेको छ।

वस्तुत: यो जीवन-सङ्घर्ष प्राध्यापक कट्टेल वा प्राध्यापकवर्गको मात्र नभएर समाजका मध्यमवर्गकै हो जसको प्रतिनिधित्व कट्टेल सरद्वारा भएको छ।

यस दशक (१९७१-८०) का अन्य उल्लेखनीय र चर्चित उपन्यासहरू हुन्- ओकियामा ग्वाइनको **सुनाखरी** (१९७८) डायमनशमशेरका **प्रतिबद्ध** (१९७७) र **सत्प्रयास** (१९८१); अर्जुन निरौलाको **शिशिरको बतास** (१९७१) र **घाम डुबेपछि** (१९७६); कृष्णसिंह मोक्तानको **जीवन-परिक्रमा** (१९७८); असित राईका **नयाँ क्षितिजको खोज** (१९८०) र **यन्त्रणा** (१९८०); गोविन्द शर्माको **लङ्गन जन्मेकाहरू** (१९८०), इत्यादि। यस कालका अन्य उपन्यासकारहरू हुन्- आर्नोल्ड रोङ्गोङ्ग, काजी प्रधान, जय धमला, मोहन दुखुन, नन्द हाङ्खिम, प्रकाश कोविद, प्रकाश राणा, सुवास, भागीरथ रावत, सलोन कार्थक, हर्क योन्जन, समीरण प्रियदर्शी इत्यादि।

१९८१ देखि यता गत दशकहरूमा भन्दा अझ नवीन शिल्पशैली र प्रयोग-वैशिष्टय आदिले परिपूर्ण भएका उपन्यासहरू लेखिए तथा वर्तमानमा लेखिँदै छन्। मूलत: पुरानै उपन्यासकारहरूले आफ्नो औपन्यासिक यात्रा र सीपलाई नवीन मोड र नवीन चेतना प्रदान गरिरहेका छन् भने कतिपय नयाँ उपन्यासकारहरूको सजगता, सचेतता तथा उपयोगवादिताबाट पनि आधुनिक नेपाली उपन्यास-साहित्यले गुणात्मक उपलब्धि प्राप्त गर्दै छ। १९८१ पछिका चर्चित तथा विशिष्ट उपन्यासहरू हुन्– दौलतविक्रम बिष्टका **भोक र भित्ता** (१९८१), **ज्योति ज्योति महाज्योति** (१९८८), **हिमाल र मान्छे** (१९८८); गोविन्द मल्लको **प्रेम र मृत्यु** (१९८२); विजय मल्लको **कुमारी शोभा** (१९८२); मदनमणि दीक्षितको**माधवी** (१९८२); विक्रमवीर थापाका **विगतको परि-वेशभित्र** (१९८३); **टिस्टादेखि सतलजसम्म** (१९८६); र मेश विकलको **अविरल बग्छ इन्द्रावती** (१९८३); इन्द्र सुन्दासका **नियति** (१९८३) र **जुनेलीरेखा** (१९८४); मत्स्येन्द्र प्रधानको **नीलकण्ठ** (१९८४); कुमार ज्ञवालीको **प्रलय हुनअघि** (१९८४); राजेश्वर देवकोटाको **आवर्तन** (१९८४); विश्वेश्वरप्रसाद कोइरालाका **हिटलर र यहूदी** (१९८५); **बाबु आमा र छोरा**; लीलबहादुर छेत्रीको **ब्रह्मपुत्रको छेउछाउ** (१९८६);ध्रुवचन्द्र गौतमका **अलिखित** (१९८३); स्व. हीरादेवीको **खोज** (१९८८) र **उपसंहार अर्थात् चौयो अन्त्य** (१९९१); धनुषचन्द्र (ध.च.)गोतामेको **यहाँदेखि त्यहाँसम्म** (१९८५); पारिजातका **अनिंदो पहाडसँगै** (१९८२);**परिभाषित आँखाहरू** (१९८९) र **बोनी** (१९९१); कृष्ण गौतमको **स्वर्णबिम्ब** (१९९१) इत्यादि।

–मो.प्र.दा.

उपयोगितावाद (Utilitarianism)- दर्शनको रूपमा उपयोगितावादका प्रणेता बेलायती दार्शनिक बेन्थम (१७४८-१८३२ इ.) हुन् । उपयोगितावाद उनको एउटा नैतिक सिद्धान्त हो । उनको विचारमा सुख र दुःख नै मानव-आचारका दुई मूलभूत प्रेरक तत्त्व हुन् र मानिसको नैतिकताको मूल्याङ्कन उसका कृतिको उपयोगिताको आधारमा गरिनुपर्छ । अर्थात् बहुसङ्ख्यक मानिसको सुख बढाउन र दुःख घटाउन कसैले गरेको काम जति उपयोगी हुन्छ, त्यो त्यति नै बढी नैतिक काम मानिन्छ । जे.एस. मिल (१८०६-७३ इ.) बेन्थमको यस सिद्धान्तबाट प्रभावित भए । उनले मानसिक सन्तुष्टिलाई भौतिक सुखलाई भन्दा बढी महत्त्व दिए । उनका अनुसार कुनै कृति बहुजनको मानसिक सन्तुष्टिमा जति बढी उपयोगी सिद्ध हुन्छ, त्यो त्यति नै बढी नैतिक हुन्छ ।

बेन्थम र मिलको उपयोगितावादी दर्शनको प्रभाव कला र साहित्यमा पनि नपरी रहेन । मार्क्स, एङ्गेल्स, लेनिन र माओत्सेतुङ्ग जस्ता समाजवादीहरूले कला र साहित्यको प्रयोग सर्वहारावर्गको हितको लागि गर्न कलाकार र साहित्यकारहरूलाई प्रेरणा दिए । त्यसैले मार्क्सवादी साहित्यलाई उपयोगिताको कसीमा घोटेर मूल्याङ्कन गरिने गर्छ ।

दर्शनको रूपमा उपयोगितावाद धेरै पछाडि जन्मेको भए पनि साहित्यलाई उपयोगिताको कसीमा घोट्ने चलन भने धेरै पुरानो हो । प्लेटोले आफ्नो गणराज्यमा कवि-कलाकार लाई अनुपयुक्त ठहऱ्याएका थिए । संस्कृतसाहित्यमा मम्मट काव्यको प्रयोजन कविलाई यश, धन, व्यवहार-ज्ञान, अमङ्गलबाट रक्षा गर्ने र पाठकलाई पत्नीले झैं उपदेश तथा आनन्द दिने आदि कुराको लागि मान्दछन् । * **काव्यको प्रयोजन** संस्कृत-साहित्यको एउटा अपरिहार्य विषय भएकोले उपयोगिता नभएको संस्कृतसाहित्यको कल्पना गर्न सकिँदैन । त्यसैले भरतमुनिदेखि विश्वनाथसम्मका संस्कृत-काव्यशास्त्रका आचार्यहरू काव्यलाई प्रयोजन-परक मात्र मान्दछन् ।

पश्चिममा लन्जिनस र दान्ते जस्ता साहित्यकारहरू मान्छेको नैतिक आदर्शलाई उदात्त बनाउन साहित्य उपयोगी हुने कुरा मान्दछन्, तर बेन्थम र मिलको उपयोगितावादी साँचामा कला र साहित्यको रचना हुन लागेका कुराले आजित भएर होला, १९ औं शताब्दीको उत्तरार्धमा * **'कला कलाकै लागि'** (Art for Arts' Sake) भन्ने आन्दोलन शुरू भयो । बोदलेयर, मलार्मे, फ्लुबेयर र अस्कर वाइल्ड जस्ता मूर्धन्य साहित्यकारहरू लागिपरेको यस आन्दोलनको मुख्य सिद्धान्त के हो भने कला र साहित्यसँग अन्तर्निहित मूल्यको नैतिकता वा उपदेश जस्तो कुनै उपयोगिता छैन, कला उपयोगिता-निरपेक्ष, समाज-निरपेक्ष वस्तु हो । कलाकार त सौन्दर्यको पुजारी मात्र हो ।

नेपालीसाहित्यमा पनि ईश्वरवल्लभ, वैरागी काँइला र इन्द्रबहादुर राई जस्ता * **आयामेली** * **बिम्बवादी** * **कलावादी** कविहरू आफ्ना रचनालाई उपयोगितावादको गजाले नाप्न नसकिने, आफैंमा पूर्ण र निरपेक्ष वस्तु मान्दछन् । तर २०१७ सालतिरका यस आन्दोलनका समधर्मी केही कवि र साहित्यकारहरू बाहेक अधिकांश नेपाली साहित्यकारहरू उपयोगितासँग सम्बन्धविच्छेद गर्दैनन् ।

–मा.प्र.पो.

औचित्य-सम्प्रदाय- पौरस्त्य काव्यशास्त्रीय परम्परामा अलङ्कार-सिद्धान्तको लामो समयसम्म व्यापक प्रभाव रहिरह्यो अनि इसाको नवौं शताब्दीमा ध्वनिसिद्धान्तको प्रतिपादन भएपछि रस तथा ध्वनि काव्यको आत्माको रूपमा प्रतिष्ठापित भए । यसैबीच

वामनले रीतिलाई र कुन्तकले वक्रोक्तिलाई काव्यको आत्माको रूपमा स्थापना गर्ने आ-आफ्ना मतहरू प्रस्तुत गरे । यस क्रममा एकभित्र अन्य काव्याङ्गहरूलाई अन्तर्भूत गराउने साथै अन्य सिद्धान्तको तुलनामा आफ्नो मान्यतालाई उच्च सिद्ध गराउने प्रशस्त प्रयास भएको देखिन्छ । यस अवस्थामा एउटा यस्तो दृष्टिको आवश्यकता थियो जसले सब काव्य-तत्त्वहरूको निष्पक्ष विवेचना गरेर तिनको उचित स्थान निर्धारण गरोस् । यसै आवश्यकताको परिपूर्ति औचित्य-सिद्धान्तका संस्थापक आचार्य क्षेमेन्द्र (एघारौं शताब्दी इ.) ले गर्ने प्रयास गरेका छन् । उनले विभिन्न काव्याङ्गहरूको उचित एवं यथास्थान सन्निवेश नै काव्यको मूलतत्त्व हो भनेका छन् ।

जुनसुकै कुरा पनि उचित स्थानमा रहेको छ भने त्यो शोभादायक हुन्छ, तर ठीक ठाउँमा परेन भने त्यही कुरा हास्यास्पद पनि बन्न सक्छ । लोकजीवनकै कुरालाई हेरौं भने आँखामा लाली वा ओठमा गाजल लगाएमा त्यो देखेर नहाँस्ने को होला ? यसै सन्दर्भमा क्षेमेन्द्रले भनेका छन्–

कण्ठे मेखलया नितम्बफलके
तारेण हारेण वा
पाणौ नूपुरबन्धनेन चरणे
केयूरपाशेन वा
शौर्येण प्रणते रिपौ करुणया
नायान्ति के हास्यताम्
औचित्येन विना रुचिं प्रतनुते
नालङ्कृतिर्नो गुण :॥

–औचित्य-विचार-चर्चा ६

"घाँटीमा मेखला, नितम्बमा हार, हातमा पाउजेब, गोडामा बाजु (पाखुराको गहना) लगाएमा साथै शरण परेकामाथि वीरता तथा शत्रुमा करुणा-प्रदर्शन गरेमा को हास्यास्पद बन्दैन ? त्यसरी नै औचित्यविना अलङ्कार होस् वा गुण, रुचिकर बन्न सक्तैन ।" यसै कारण क्षेमेन्द्र घोषित गर्छन् :

अलङ्कारास्त्वलङ्कारा गुणा एव गुणाः सदा ।
औचित्यं रससिद्धस्य स्थिरं काव्यस्य जीवितम् ।

–औचित्य-विचार-चर्चा ५

"अलङ्कार अलङ्कार (बाह्य शोभादायक) नै हुन्, अनि गुणहरू गुण (शौर्यादि जस्तै) हुन्, तर रसपूर्ण काव्यको स्थायी जीवित (आत्मा) त औचित्य नै हो ।" क्षेमेन्द्रको दृष्टिमा रस, अलङ्कार वा गुणले रसत्व, अलङ्कारत्व वा गुणत्व प्राप्त गर्न औचित्य अनिवार्य हुने हुनाले नै यो काव्यको व्यापक एवं जीवनाधायक तत्त्व हो ।

यस स्थापनाको धेरै पहिलेदेखि नै काव्यमा औचित्यको महत्त्वलाई स्वीकार गरिएको हो अनि यसबारे विभिन्न चर्चा पनि हुँदै आएका हुन् । भरतले औचित्यको आवश्यकता यसरी दर्शाएका छन् :

वयोनुरूप : प्रथमस्तु वेशो
वेशानुरूपश्च गतिप्रचार :
गतिप्रचारानुगतं च पाठ्यं
पाठ्यानुरूपोऽभिनयश्च कार्य :॥

–नाट्यशास्त्र १४/६८

"सर्वप्रथम उमेरअनुसारको वेश हुनुपर्छ, वेशअनुसारको गति वा चाल, अनि गतिअनुसार बोलचाल (पाठ्य) हुनुपर्छ एवं गतिअनुरूप नै अभिनय गर्नुपर्छ ।" भरतले यहाँ 'उचित' को ठाउँमा 'अनुरूप' शब्दको प्रयोग गरेका छन् । नाटकका अङ्गहरूको विवेचनाको सन्दर्भमा उनले नाटकमा लोक-व्यवहारको उचित अनुकरण हुनुपर्ने कुरामा जोड दिएका छन् । यो विचार लोक-प्रचलनविरुद्ध (ओठमा गाजल लगाएजस्तो) भएमा हास्यास्पद हुने भन्ने क्षेमेन्द्रको दृष्टिसँग धेरै निकट रहेको देखिन्छ ।

भरतको विवेच्य विषय नाट्यशास्त्र भएको हुँदा उनको औचित्य वा 'अनुरूपता' को चर्चा पनि यहीं सीमित हुन्छ। यसपछि काव्यशास्त्रका आद्य आचार्य भामहले पनि औचित्यलाई थोरै महत्त्व दिएका छैनन्–

सन्निवेशविशेषस्तु दुरुक्तमपि शोभते ।
नीलं पलाशमाबद्धमन्तराले स्रजामिव ॥
-काव्यालङ्कार १/५४

"ठीक ठाउँमा प्रयोग भयो भने नराम्रो कथन पनि मालाको बीच-बीचमा उनेको नीलो पलाश (पात) झैं शोभादायक हुन्छ ।" यस्तै–

किञ्चिदाश्रयसौन्दर्यात् धत्ते शोभामसाध्वपि
कान्ताविलोचनन्यस्तं मलीमसमिवाञ्जनम् ।
-ऐ. १/५५

"सुन्दरीका आँखामा लगाएको कालो गाजल जस्तै सुन्दर ठाउँमा रहन पाए नराम्रो कुरा पनि सौन्दर्यवर्धक बन्न जान्छ ।" सन्निवेशको चातुर्य तथा आधारको सौन्दर्यले गर्दा कहीं-कहीं दोष पनि ग्राह्य हुन पुग्दछ भन्ने सन्दर्भमा आएका भामहका उपर्युक्त कथनहरूले अलङ्कारादि अन्य अङ्ग पनि तदनुरूप रहनुपर्छ भन्ने कुरा स्वत: उद्भासित हुन्छ जसले औचित्यको महत्तालाई स्पष्ट इङ्गित गरेका छन् ।

दण्डीले कविको कौशलद्वारा सम्पूर्ण दोषहरू गुणको श्रेणीमा पुग्न सक्छन् भनेर भामहले जस्तै अप्रत्यक्ष रूपमा औचित्यको आवश्यकतालाई स्वीकार गरेका छन्–

विरोध: सकलोऽप्येष कदाचित् कविकौशलात्
उत्क्रम्य दोषगणनां गुणवीथिं विगाहते ॥
-काव्यादर्श ४/१७९

ध्वनि-सिद्धान्तका प्रतिष्ठापक आनन्दवर्धनले रससँग सम्बन्ध जोडेर औचित्यलाई विशेष महत्त्व दिनुका साथै यसको प्रस्ट एवं विस्तृत विवेचना पनि गरेका छन् । उनी भन्दछन्–

अनौचित्यादृते नान्यत् रसभङ्गस्य कारणम् ।
प्रसिद्धौचित्यबन्धस्तु रसस्योपनिषत् परा ॥
-ध्वन्यालोक ३/१५

ध्वनि काव्यको आत्मा हुनुको साथै रस-ध्वनि प्रमुख भएको हुँदा रसभङ्ग भएमा काव्यत्वमा व्यवधान पुग्ने कुरा स्वत: स्पष्ट हुन्छ । "रसभङ्ग गराउने कारण अनौचित्य बाहेक केही छैन, अत: औचित्ययुक्त रचना नै रसको प्रमुख रहस्य (परा उपनिषत्) हो ।" यसप्रकार रस-सिद्धिको निम्ति औचित्यको अनिवार्यता उनले स्पष्ट देखाएका छन् साथै र सौचित्यका अतिरिक्त प्रबन्धौचित्य, वाचकौचित्य वृत्त्यौचित्य, संघटनौचित्य, वक्त्रौचित्य, विषयौचित्य तथा अलङ्कारौचित्यको पनि विवेचना गरेर यसलाई व्यापक क्षेत्र प्रदान गरेका छन् ।

वक्रोक्ति-सिद्धान्तका संस्थापक कुन्तकले कुनै पनि वस्तुको स्वभावको उत्कर्ष नै औचित्य हो भनेका छन् :

औचित्यं वस्तुन : स्वभावोत्कर्ष : ।
-वक्रोक्तिजीवितम् २/२६

उनले कतै वाक्यको एक छेउमा अलिकति पनि औचित्यको अभाव भयो भने काव्य-मर्मज्ञहरूको हृदयमा आह्लादकत्व उत्पन्न हुन बाधा पुग्छ भनेका छन् :

उचिताभिधानजीवितत्वात् वाक्यस्याप्येकदेशेऽप्यौचित्यविरहात् तद्विदाह्लादकत्व-हानि : ।
-वक्रोक्तिजीवितम् (वृत्ति) १/५७

उनले वक्रोक्तिका विभिन्न भेदहरूको चर्चा गर्दा औचित्यको आवश्यकता दर्शाएका छन्। उनले पदौचित्य र वक्रतालाई एउटै मानेका छन्, साथै वृत्त्यौचित्य र कालौचित्यको पनि निरूपण गरेका छन् । यसबाट कुन्तकले औचित्यलाई विशेष महत्त्व दिएको कुरा स्पष्ट

हुन आउँछ ।

उपर्युक्त विवेचनबाट के स्पष्ट हुन आउँछ भने क्षेमेन्द्रपूर्वका थुप्रै साहित्यशास्त्रीहरूले कसैले परोक्ष र कसैले प्रत्यक्ष रूपमा औचित्यको महत्ता दर्शाएका छन् र काव्यमा अत्यावश्यक मात्र नभएर अनिवार्य तत्त्वको रूपमा समेत स्वीकार गरेका छन् । तर उनीहरूले अलङ्कार, वक्रोक्ति वा रसको सिद्धिमा सहायक मात्र मानेका छन्, काव्यको कारकतत्त्व वा आत्माको रूपमा होइन ।

क्षेमेन्द्र नै यस्ता आचार्य हुन् जसले औचित्यलाई काव्यको आत्माको रूपमा सर्वप्रथम मान्यता प्रदान गरे। उनले औचित्यलाई यसरी परिभाषित गरेका छन्–

उचितं प्राहुराचार्या : सदृशं किल यस्य तत् ।
उचितस्य च यो भावस्तदौचित्यं प्रचक्षते ।

-औचित्य-विचार-चर्चा ७

"जब केही कुनैसँग मिल्न जाने हुन्छ, त्यसलाई आचार्यहरू 'उचित' भन्दछन्, अनि उचितको भावलाई औचित्य भनिन्छ ।"

उनले काव्यमा औचित्यका अनन्त भेदहरू मानेका छन् जसमध्ये प्रमुख सत्ताइस भेदहरूको विवेचना गरेका छन्–

पद, वाक्य, प्रबन्धार्थ, गुण, अलङ्कार, रस, क्रिया, कारक, लिङ्ग, वचन, विशेषण, उपसर्ग, निपात, काल, देश, कुल, व्रत, तत्त्व, सत्त्व, अभिप्राय, स्वभाव, सारसङ्ग्रह, प्रतिभा, अवस्था, विचार, नाम र आशीर्वाद। काव्यत्वको निम्ति यी सबै औचित्यहरूको अनिवार्यता उनले यसरी दर्शाएका छन्–

एतेषु पदप्रभृतिषु स्यानेषु मर्मस्विव काव्यस्य सकलशरीरव्यापि जीवितमौचित्यं स्फुटत्वेन स्फुरदवभासते ।

-औचित्य-विचार-चर्चा (वृत्ति) ८/९/१०

"यी पद आदि काव्य-शरीरका मर्म-स्थल हुन्, अनि समस्त शरीरमा व्याप्त आत्मा (जीवित) औचित्य नै हो भन्ने कुरा स्पष्ट रूपमा प्रकाशित हुन्छ ।" शरीरको कुनै पनि मर्म-स्थलमा चोट लागेमा प्राणीको अस्तित्व समाप्त भएजस्तै काव्यका उपर्युक्त मर्मस्थलहरूको जीवन-स्वरूप औचित्य नरहेमा त्यसको काव्यत्व पनि रहन सक्तैन ।

क्षेमेन्द्रले यसप्रकार औचित्य-सिद्धान्तको स्थापना गरेर आफ्ना पूर्ववर्ती आचार्यहरूद्वारा स्थापित विभिन्न सिद्धान्तहरूको सम्मान त गरेका छन् नै, तिनको यथास्थान सन्निवेशको आवश्यकतालाई प्रमुख रूपमा औंल्याएर लामो समयदेखि चलेका विवादहरूको सट्टा तिनमा समन्विति ल्याउन पनि चाहेका छन् । यसबारे पण्डितराज सोमनाथ सिग्द्यालको कथन मननीय छ–

हुनत औचित्य चाहिन्छ भनी अगिका पछिका सबैले मानेका छन्, औचित्य अनुपादेय त्यसको विचार अनावश्यक भनी कसैले भन्न सकेका छैनन्, किन्तु पूर्व र पश्चातन सबैका दृष्टिमा परिरहेकै औचित्यलाई यिनले विशेष संमान गरेका मात्र हुन् ।

-साहित्य-प्रदीप २

यति भएर पनि ध्वनि तथा रस-सिद्धान्तको उत्कर्षको अगाडि औचित्य-सिद्धान्तले स्थायित्व प्राप्त गर्न सकेन । ध्वनिकारको दृष्टिअनुरूप साधकको रूपमा त औचित्य प्रतिष्ठित भइनैरह्यो तर यसलाई काव्यको मूलतत्त्वका रूपमा मान्ने भने क्षेमेन्द्र एउटा मात्रै भए । उनका अनुयायीहरूको त कुरैं नगरौं यस मान्यतामाथि चर्चा-परिचर्चा वा खण्डन-मण्डन गर्नेसम्म कोही भएन । कुनै पनि सिद्धान्तले सम्प्रदायको रूपमा मान्यता प्राप्त गर्न त्यसका अनुयायीहरूका साथै तर्क-वितर्क एवं पक्ष-विपक्ष आदिको परम्परा हुनु आवश्यक मानिन्छ । औचित्यको सम्बन्धमा यी सब नदेखिएकोले यसलाई 'औचित्य-सम्प्रदाय'

भन्नुभन्दा पनि 'औचित्य-सिद्धान्त' को रूपमा मात्र स्वीकार गर्नु बढी समीचीन प्रतीत हुन्छ ।

—मा.भ.

कथा- साहितियक विधाको रूपमा मान्यता प्राप्त 'कथा' को आफ्नै सैद्धान्तिक ढाँचा छ। पूर्वीय तथा पाश्चात्य जगत्मा पुराना कथाको अतिप्राचीन परम्परा रहेको पाइन्छ तापनि आधुनिक समीक्षा-शास्त्रअनुसार यसको जुन रूपलाई विधागत स्वीकृति प्रदान गरिएको छ, त्यो १९ औं शताब्दीमा पाश्चात्य जगत्मै जन्मेको थियो । गद्य भाषाको किस्सा तथा पात्रप्रधान वा कथात्मक निबन्धको समीकरणबाट वास्तवमा आधुनिक कथाविधाको जन्म भएको थियो । त्यसपछि यसको विकास जुन गतिमा द्रुततर रूपले हुँदै गयो, त्यसले सैद्धान्तिक अभिकल्प (design) पूरै रूपायित भयो र आज यो एक अतिप्रिय तथा प्रभावकारी साहित्यरूप (Genre) भएर विश्वभरि नै जगमगाएको छ। अतः प्रस्तुत छ यस विधाको सैद्धान्तिक स्वरूपको सङ्क्षिप्त चर्चा ।

कथा (Short story) कुनै शास्त्रीय नियम वा लक्षणहरूसित आवद्ध परम्परागत विधा होइन । आफ्नै विस्तृत परिवेशको सीमाभित्र स्वतन्त्र र उन्मुक्त रूपले हुर्केको यो एक लचिलो किंवा परिवर्त्य साहित्यरूप हो । सम्भवत : अन्य मुख्य-मुख्य विधाहरूभन्दा कनिष्ठ भएर होला, यसले ठूलो बठ्याइँका साथ ती अन्य विधाहरूका गुण-स्वभावलाई आफूभित्र स्वायत्त गरेर आफ्नो मजबूतीपनलाई निर्वाह गर्न सकेको छ। त्यसैले निरन्तर गतिशील हुने स्वभाव यसले पाएको छ र समयको परिवर्तनका साथ अनुकूलित बन्दै जाने जैविक वरदान पनि यसले पाएको छ । यो प्रकार्यात्मक (Functional) पनि त्यत्तिकै भएको हुँदा गैर-साहित्यिक क्षेत्रका समेत जो कोही व्यक्तिलाई पनि यसले आफ्नो एकाङ्गी प्रभाव नपारी छोड्दैन भन्नु अत्युक्ति नहोला ।

साहित्यका विद्वान्हरूले अन्य विधाको भै कथाको पनि सैद्धान्तिक मानदण्ड तयार पारेका छन् । यसै सन्दर्भमा समीक्षकहरूका साथै स्वयम् कथा-स्रष्टाहरूले समेत यसलाई परिभाषित गर्ने क्रममा आ-आफ्ना धारणा वा प्रतिक्रियाहरू व्यक्त गरेका छन् । वास्तवमा कथा एक गत्यात्मक कला भएकोले कुनै एउटै मात्र परिभाषामा यसलाई बाँध्नु पनि युक्तिसङ्गत ठहर्दैन। करीब डेढ-दुईसय वर्षजतिको विकास-क्रममा यस विधाको शरीर-रचना तथा स्वभावमा आमूल परिवर्तन आइसकेको छ । तर यति भएर पनि यसको मौलिक जैविक रचनालाई दृष्टिगत गरेर विभिन्न परिभाषाहरू प्रस्तुत गर्न सकिन्छ ।

सर्वप्रथम एडगर एलेन पोले दिएको कथाको परिभाषा हेरौं । उनी भन्छन्, "कथा भनेको एउटा यस्तो कथात्मक कृति हो जुन छोटो हुनाले एक बसाइमै पढेर सिद्धयाउन सकिन्छ । पाठकमा एउटा प्रभाव जमाउनको निम्ति यो लेखिन्छ र यसरी प्रभाव जमाउन बाधा गर्ने जति सबै कुराहरू यसमा रहन दिइँदैन । यो आफैंमा पूर्ण हुन्छ ।" एच.वी. वेल्सले पनि कथाको लघु आकारमाथि जोड दिँदै यो २० मिनेट जतिमा पढेर सिद्धयाउन सकिने हुनुपर्छ भनेको पाइन्छ । पोले कथामा प्रभावान्विति (unity of impression) हुनैपर्ने कुरामा जोड दिएका छन् जुन अत्यन्त महत्त्वपूर्ण पनि हो ।

ब्रेन्डर म्याथ्युजले दिएको परिभाषा यस प्रकार छ– "कथाले अन्ततः एकै मात्र चरित्र वा एउटै परिस्थितिबाट उद्भूत विभिन्न संवेगहरूको शृङ्खलासँग मात्र सरोकार राख्दछ । यस विधामा अङ्गगत समन्विति हुन्छ ।" यस परिभाषाअनुसार कथामा पात्र र घटनाको अन्योन्य क्रिया हुनुपर्ने कुरामा जोड

दिनुका साथै पोले झैं यसमा पनि कथामा पूर्णता अनिवार्य हुने तथ्यमाथि प्रकाश पारिएको छ ।

अर्का विद्वान् आर.के. लगू भन्दछन्, "आधुनिक कथा एक चेतनशील साहित्यिक प्रयास हो । यो एउटा चलाखीपूर्वक योजना गरिएको कलात्मक उपलब्धि हो ।" यसमा कथालाई एक कलाको रूपमा मान्ने आग्रह राखिएको छ ।

कथाको आफ्नै संरचना हुने भएकोले यसमा सबै कुराको योजनाबद्ध संयोजन भएको हुन्छ । त्यसैले अर्का पाश्चात्य विद्वान् विल्सन आर. थोर्नलेले पूर्ण अनुशासित कथालाई कथित दृश्यहरूको शृङ्खला मानेका छन् । समरसेट ममले चाहिँ कथालाई आदि, मध्य र अन्तयुक्त विशिष्ट ढाँचाको रूपमा लिएको पाइन्छ ।

उपर्युक्त परिभाषाहरूको अतिरिक्त एच.इ. विट्स, जोन फास्टर, फाउलेन, चेखोव आदिले पनि आ-आफ्नो दृष्टिकोणबाट कथालाई हेरेका छन्। भारतका प्रेमचन्द (जो स्वयम् अति प्रसिद्ध कथाकार थिए)ले दिएको परिभाषा चाहिँ यसप्रकार छ :

"कथा एउटा यस्तो रचना हो जसमा जीवनको कुनै एक अङ्ग वा कुनै एउटा मनोभावलाई प्रदर्शित गर्नु नै लेखकको उद्देश्य भएको हुन्छ । यसका पात्र, यसको शैली, यसको कथाविन्यास सबैले त्यही एउटै भावको पुष्टि गर्दछ । उपन्यासमा झैं यसमा मानव-जीवनका सम्पूर्ण तथा बृहत् रूप देखाउने प्रयास गरिदैन, न त यसमा उपन्यास झैं सबै रसहरूको सम्मिश्रण रहेको हुन्छ । यो एउटा यस्तो रमणीय बगैंचा होइन जसमा थरीथरीका फूलहरू, बेलबुट्टा सजिएको हुन्छ, तर यो एउटा यस्तो गमला हो जसमा एउटै मात्र बोटको माधुर्य आफ्नो समुन्नत रूपमा देखा पर्दछ ।

यस परिभाषाअनुसार प्रेमचन्दले पनि कथामा प्रभावान्वितिलाई महत्त्वपूर्ण मानेको देखिन्छ । कथालाई गमलाको फूलको बोटसँग तुलना गरेर उनले वास्तवमा कथामा पाइने सङ्क्षिप्तता र प्रभावकारितामाथि विशेष जोड दिएका छन् ।

लक्ष्मीप्रसाद देवकोटाले पनि कथालाई एउटा सानो झ्यालसँग तुलना गर्दै लेखेका छन्–

छोटो किस्सा एउटा सानो आँखीझ्याल हो जहाँबाट एउटा सानो संसार चियाइन्छ... थोरैमा मीठो र भरिलो हुनु छोटो किस्साको पानी हो... यो जत्तिको समाज-सुधारक र मनुष्यउपर प्रभावकारी कुरा अरू छँदैछैन कि भन्ने जस्तो लाग्छ । यसैमा सबै रस निकाल्न सकिन्छ... यसमा कला छ... यसको ढङ्ग नाटकीय हुन्छ । चट्ट जीवनलाई एक दृश्यमा छुन्छ ।

देवकोटाले कथालाई एक स्वत:पूर्ण एवं प्रभावकारी विधाको रूपमा लिएको देखिन्छ । यसरी नै अर्का समालोचक रत्नध्वज जोशीले लेखका छन्, "कथामा मानिसको त्यस्तो अवस्थाविशेषको अभिव्यञ्जना खास गरी हुन्छ जसबाट त्यस पात्रको स्वभाव अथवा कुनै एक प्रवृत्तिविशेषको परिचय पाठकले पाउँदछन् ।" नेपालीकै अर्का समालोचक डा. ईश्वर बरालको धारण यस्तो छ, "एकोन्मुख प्रभाव उत्पन्न गरेर केवल एक उद्देश्यको प्राप्ति नै इष्टार्थ हुनाले कथा एक प्रमुख पात्रको जीवनको कुनै अङ्गको र त्यस जीवनसम्बन्धी कुनै एक मुख्य घटना वा भावदशाको मात्र उद्घाटन गर्छ।" यी दुवै कथा-समालोचकहरूले यस विधाको सीमाको साथै कलात्मक लक्ष्यलाई खूबै राम्ररी प्रस्ट्याएका छन् ।

उपर्युल्लिखित परिभाषाहरूले सङ्केत

गरेका लक्षणहरूको आधारमा अब हामी कथाको मोटामोटी स्वरूपलाई यसरी विश्लेषण गर्न सक्तछौं–

- यो एक सङ्क्षिप्त आख्यानात्मक गद्यरूप हो;
- यो एक निश्चित प्रकारको संरचनामा निबद्ध रहेको हुन्छ;
- यो स्थापत्य कलागत मूल्यद्वारा समायोजित रहन्छ;
- प्रभावान्विति नै यसको मूल मेरुदण्ड रहेको हुन्छ ।

कथा, वास्तवमा, विचार तथा भावनाको सञ्चरण गर्ने एउटा यस्तो पूर्ण कला हो जसले आफ्नो सानो आयतनलाई एउटा सुन्दर आकार प्रदान गरेर त्यसमा जीवन वा समाजको सजीव चित्र कोर्दछ ।

कथा एक यौगिक रचना हो। सबै अङ्गगत एकाइ किंवा तत्त्वहरूको आनुपातिक सिङ्गो योगबाट यो बनेको हुन्छ । ती एकाइ वा तत्त्वहरूको बीचमा अन्योन्याश्रित सम्बन्ध रहने हुनाले तिनलाई अलग-अलग छुट्ट्याएर हेर्नु युक्तिपूर्ण हुँदैन तापनि साहित्यशास्त्रीहरूले सुविधाको लागि कथाका तत्त्वहरू भनेर यसरी निर्धारण गरेको पाइन्छ–

(१) कथावस्तु,
(२) पात्र र चरित्र-चित्रण,
(३) संवाद वा कथोपकथन,
(४) देश, काल र परिस्थिति,
(५) भाषा-शैली र
(६) उद्देश्य ।

कथाको उपर्युक्त तत्त्व-विभाजन पुरानो परम्परावादी अवधारणामा अवलम्बित भएको हुँदा सम्प्रति निकै विकसित समालोचनाशास्त्र (नयाँ समालोचना)अनुसार कथाको शरीर रचना अर्थात् रचना-विधानलाई यसरी दुई खण्डमा विभाजित गरिएको छ–

(१) संरचना (Structure) र
(२) रूपविन्यास (Texture)

(१) संरचना- कथाकारले आफ्ना विचार, धारणा वा अनुभूतिलाई कथाहरूमा राखेको हुन्छ । केही नभए कुनै वस्तु, घटना वा विचारधाराप्रति उसले आफ्नो प्रतिक्रिया कथाहरूमा जनाएको हुन्छ। त्यसैले कथाहरूमा कथाकारको मस्तिष्क वा भावनाको एउटा अंश प्रतिबिम्बित भएको हुन्छ । तर कथाकारले आफ्ना यिनै विचार वा अनुभूतिलाई घटना र पात्रको अन्योन्य सम्बन्धको एउटा योजना बनाएर ती सबैलाई एउटा कथाको आकार प्रदान गर्दछ। यही आकार नै कथाको संरचना हो। यसभित्र स्थूल तत्त्वहरू मात्र पर्दछन्, जस्तो कथावस्तु, सारवस्तु, कथात्मक दृष्टिकेन्द्र आदि । यसबाट के स्पष्ट हुन्छ भने 'संरचना'-भित्र कथाकारले प्रस्तुत गरेको कथन वा तर्क वा युक्ति पर्दछ जसलाई हामी सङ्क्षेपी-करण गर्न सक्तछौं, अर्थात् छोटकरीमा बुझेर आफ्नो स्मृतिपटमा अङ्कित गरेर राख्न सक्तछौं ।

संरचनाअन्तर्गत कथामा पाइने मुख्य-मुख्य घटकको विश्लेषण तल प्रस्तुत गरिन्छ–

कथावस्तु कथानक नै कथाको बृहत्तम तत्त्व, घटक वा अवयव हो। यसले कथाका संरचनाको सबैभन्दा स्थूल र सबल तत्त्वको बोध गराउँदछ। कथामा यस तत्त्वको व्याप्ति सर्वत्र हुने भएकोले अन्य तत्त्व वा घटकहरूलाई समेत यसले गहिरो रूपमा प्रभाव पारेको हुन्छ । वास्तवमा कथावस्तु भन्नु नै स्वयं कथाकारको विचार, धारणा वा अनुभूतिको मूर्त अभिव्यक्ति वा प्रस्तुति हो । त्यसैले कुनै पनि कथाको मूल्य-निर्धारण यसै तत्त्वले गर्दछ । यसरी कथाकारका विचार, धारणा वा अनुभूतिको मूर्त रूपाकृतिको रूपमा देखा पर्ने कथावस्तु कलागत मूल्यले युक्त हुन्छ । आधुनिक कथाको अवधारणा नै कलागत मूल्यमा आधारित छ। यसको अभावमा कुनै

पनि कथा निर्जीव बन्दछ ।

कथामा 'कलागत मूल्य' को तात्पर्य के हो ? कथावस्तु बहुकोषीय समष्टिरूप (Multi-celler Composite whole) हो । यद्यपि द्वन्द्व एवम् क्रिया-व्यापार (Action) कथावस्तुका आधार-सामग्री हुन् तापनि एक कुशल कथाकारले यी सामग्रीहरूको विकेन्द्रित ऐक्य देखाउनको लागि तिनको युक्तिपूर्ण उत्कर्षलाई विभिन्न एकाइ (कथांश= Episodes) मा राखेको हुन्छ । त्यसैले कथावस्तु भन्नाले एकभन्दा बढी दृश्य-विधानको अनुक्रमिक निर्माण र तिनका बीच सम्बन्धको स्थापना भन्ने बुझिन्छ । यस दृष्टिले कथामा दृश्यविधान संरचनात्मक एकाइ हुन आउँदछ । आधुनिक कथाको लागि अनिवार्य मानिएको यस एकाइको निर्माण गर्दा कथाकारले काल र स्थान (Time & Space) को अवधारणालाई आफ्नो परिमिति मानेर यस्ता प्रत्येक एकाइमा मुख्यत: द्वन्द्वको युक्तिपूर्ण विकास उपस्थापित गर्न पात्रको निर्माण गर्ने, कथोपकथनद्वारा घटनाक्रमको विकास-विस्तार गर्ने जस्ता काम गरेको हुन्छ। विनाद्वन्द्व दृश्य-विधानले पूर्णता प्राप्त गर्न सक्तैन र त्यस्ता द्वन्द्वहरूको पूर्वापर सम्बन्ध नरहेको खण्डमा सम्पूर्ण रूपले त्यस कथाले संरचनात्मक पूर्णता प्राप्त गर्न सक्तैन ।

कथावस्तु योजनाबद्ध कार्यक्रमको अर्को नाम हो । यसको रचना-तन्त्र (Mechanism) मा प्रारम्भ मध्य र अन्तको शृङ्खलाबद्ध अनुशासन रहेको हुन्छ जुन 'चयन र क्रमाङ्कन' को सिद्धान्तमा आधारित भएको हुन्छ । यसै सिद्धान्तले नै कथावस्तु-अनुक्रम र क्रिया-व्यापार-अनुक्रमबीच सम्बन्ध स्थापना गर्दछ। कथामा कलात्मक मूल्य स्थापित गर्ने संरचनात्मक युक्ति यही अनुक्रमबाट प्राप्त हुन्छ ।

वर्तमान कथालेखनले परम्परागत कथानकको ढाँचा भत्काएर एउटा चुनौतीपूर्ण लेखनलाई स्वीकार्दै आएको छ; त्यो लेखन हो कथामा कथावस्तुलाई नगण्य बनाएर आफ्नो विचार वा अनुभूतिको प्रतिक्रियालाई नै संरचना बनाउनु। त्यसैले आज कथानकहीनतातर्फ कथाकारहरू उन्मुख छन्। आज यो तत्त्व निकै शक्तिहीन भएको छ र यसको पुर्ख्यौली लक्षण मुश्किलैले बाँचिरहेको छ। यस तत्त्वलाई 'विष' ठान्न थालिएको हुँदा यो विधा आज भिन्न चरित्रको देखिन थालेको छ ।

कथावस्तुलाई पाठकवर्गको निम्ति संवेद्य एवं प्रेषणीय बनाउने भूमिका कथात्मक दृष्टिकेन्द्रले खेल्दछ। यो घटक प्रस्तुतीकरणसँग सम्बद्ध हुन्छ । कुनै एउटा विषयमा कथावस्तुको कल्पना गरिसकेपछि कथाकारसामु के प्रश्न आउँदछ भने कल्पित पात्रलाई कुन स्थानमा राखेर त्यस कथावस्तुलाई एउटा ठोस आकार वा संरचना प्रदान गर्ने ? यस प्रश्नको समाधान नै 'दृष्टिकेन्द्र' ले गर्दछ । प्रारम्भिक उपकरण मात्रको सङ्ग्रहबाट कथा बन्दैन यसको एउटा निश्चित संरचना हुनुपर्दछ । त्यसैले 'दृष्टिकेन्द्र' ले यही संरचनालाई पूर्णता प्रदान गर्ने संवेदनशील कार्य गर्दछ ।

कथामा 'दृष्टिकेन्द्र' दुईवटा प्रश्नमा आधारित हुन्छ; ती हुन्– (१) कुन पात्रलाई मुख्य केन्द्र बनाएर कथा भनिएको छ ? र (२) कथासँग त्यस पात्रको कुन प्रकारको सम्बन्ध कायम रहेको छ ? कुनै कथामा 'म' पात्रको निर्णायक भूमिका रहेको हुन्छ भने कुनै कथामा 'त्यो' पात्रको। दृष्टिकेन्द्रीय पात्र 'म' अर्थात् प्रथम पुरुष रहेको अवस्थामा वा त्यो पात्र 'त्यो' अर्थात् तृतीय पुरुष रहेको अवस्थामा कथाको संरचनात्मक स्वरूप नै फरक-फरक हुन जान्छ। 'दृष्टिकेन्द्र' केवल 'म' र 'त्यो' को

शाब्दिक अर्थमा मात्र सीमित छैन, परन्तु पात्रको मनको अनुभूति, भाव, संवेग, चिन्तन आदिलाई प्रकट गर्ने आन्तरिक प्रक्रियासँग नै मूलतः यो सम्बद्ध छ । दृष्टिकेन्द्रीय पात्र चाहे जुनसुकै पुरुषमा होस्, त्यस पात्रको मानसिक अनुहारलाई कथाकारले कुन हदसम्म चिनाउन सकेको छ, त्यसबाट नै कथामा 'दृष्टिकेन्द्र' को प्रयोजन स्पष्ट हुन्छ । कति यस्ता कथासामग्रीहरू हुन्छन् जसलाई कथाको आकार प्रदान गर्दा दृष्टिकेन्द्रीय पात्रलाई 'म' कै स्थानमा नराखी हुन्न र त्यसलाई 'त्यो' को स्थानमा राख्दा त्यसले कलात्मक आकार वा संरचना प्राप्त गर्न सक्तैन । तसर्थ कथामा कुन 'दृष्टिकेन्द्र'को प्रयोग गर्ने भन्ने कुरो (१) कथासामग्रीको प्रकृति र (२) कथाकारको अभिप्राय वा उद्देश्यमा निर्भर गर्दछ ।

दृष्टिकेन्द्र त्यो स्थिति, स्थान वा सीमा हो जसको माध्यमबाट कथाकारले आफ्नो धारणा वा अनुभूति पाठकवर्गसमक्ष पुऱ्याउंदछ । कथाकार र पाठकवर्गबीचको सम्बन्धसूत्र नै 'दृष्टिकेन्द्र' हो । यसैलाई माध्यम बनाएर कथाकारले आफ्ना सामग्रीलाई कथाको आकार मा मूर्तिमान् गर्दछ । कथामा यो कति महत्त्वपूर्ण छ भने योविना कथामा प्रयुक्त कार्य-पीठिका, चरित्र-चित्रण, भाव-परिमण्डल आदिमा सजीवता आउन सक्तैन ।

'दृष्टिकेन्द्र' कथाको श्रेष्ठता वा उत्कृष्टताको मापक हो । कथाकार हुनाको दायित्व केवल सतही घटनाको क्रम बाँधिदिँदैमा पूरा हुन सक्तैन । पात्रको निजी मानिसक-बौद्धिक अवस्थालाई ध्यानमा राखी कुनै क्षणविशेषमा त्यस पात्रले अनुभूत गर्ने कुरा, मनका प्रतिक्रिया, विचार-क्षमताको सीमा आदि कथामा पात्रको माध्यमबाट व्यक्त गर्ने क्षमता कथाकारमा भएको हुनुपर्दछ । त्यसैले 'कथात्मक दृष्टिकेन्द्र' भनेको पात्रको मनभित्रको डुबुल्की- लगाइ हो ।

कथात्मक दृष्टिकेन्द्र दुई प्रकारका हुन्छन्– (१) आन्तरिक र (२) बाह्य । आन्तरिक दृष्टिकेन्द्र पनि (१) केन्द्रीय र (२) परिधीय गरी जम्मा दुई प्रकारका हुन्छन् । बाह्य दृष्टिकेन्द्र चाहिँ (१) सर्वदर्शी, (२) सीमित र (३) वस्तुपरक गरी जम्मा तीन प्रकारका हुन्छन् ।

दृष्टिकेन्द्रीय पात्र कथामा प्रथम पुरुषको रूपमा रहँदा आन्तरिक दृष्टिकेन्द्र (Internal Viewpoint) हुन्छ । यसअन्तर्गत केन्द्रीय दृष्टिकेन्द्रमा स्वयं कथाकार वा अरू कुनै पात्र 'म' को रूपमा मुख्य पात्र रही कथा प्रस्तुत हुन्छ । यस दृष्टिकेन्द्रबाट कथित कथामा मुख्य पात्रको आन्तरिक स्थितिको चित्रण सूक्ष्मताका साथ प्रस्तुत हुन्छ । परिधीय दृष्टिकेन्द्रमा चाहिँ 'म' पात्र त रहन्छ, तर कथामा त्यसको स्थान कि त गौण रहन्छ कि तटस्थ । यस्तो दृष्टिकेन्द्रबाट लेखिएको कथामा मुख्य कथाको केन्द्र अर्कै पात्र बनेको हुन्छ र 'म' पात्रले त्यही पात्रलाई केवल प्रस्तुत गर्ने माध्यम भएर भूमिका खेल्दछ ।

कथामा दृष्टिकेन्द्रीय पात्र तृतीय पुरुषमा रहँदा बाह्य दृष्टिकेन्द्र (External Viewpoint) हुन्छ । यसअन्तर्गत सर्वदर्शी दृष्टिकेन्द्रमा कथाकारले प्रायः सबै पात्रका भावना, प्रतिक्रिया, विचार आदि समाविष्ट गर्दै ती पात्रहरूको आन्तरिक जीवनको चिनारी दिन्छ । कथाकारले सबै पात्रहरूको मनभित्र स्वतन्त्र रूपले चियाउने गर्दछ । सीमित दृष्टिकेन्द्रमा चाहिँ केवल एक मात्र पात्रको मानसिक संसारको विचरण गरिएको हुन्छ । अनि, वस्तुपरक दृष्टिकेन्द्रमा चाहिं कुनै पनि पात्रको मानसिक संसारको विचरण गरिएको हुँदैन ।

माथि उल्लिखित कथात्मक दृष्टिकेन्द्रका प्रकारहरू हेर्दा के देखिन्छ भने कुनै पनि

उत्कृष्ट कथामा स्वयं कथाकारको ज्ञान, बोध र भावनाको अन्तःसम्बन्ध पात्रसँग रहेको हुन्छ । पात्रको जीवन्तता तथा विश्वसनीयता दृष्टिकेन्द्रमा निर्भर रहेको हुन्छ । त्यसैले कुनै पनि कथामा 'दृष्टिकेन्द्र' कमजोर हुनुको अर्थ हुन्छ त्यस कथाको संरचना फितलो हुनु ।

कथावस्तुलाई एउटा निश्चित आकार प्रदान गरिसकेपछि कथाकारले त्यसलाई सौन्दर्यपूर्ण बनाउन प्रयोग गर्ने युक्ति नै 'रूप-विन्यास' हो । यसभित्र कथाका सूक्ष्म तत्त्वहरू पर्दछन्; जस्तो– पद-विन्यास, बिम्ब-विधान, व्यङ्ग्य, प्रतीक-विधान, तुलना (उपमा, प्राक्सन्दर्भ आदि) आदि । कथाको भाषिक एवं शिल्प-शैलीगत निर्माणमा सहायता गर्ने तत्त्वहरू यसमा पर्ने भएकोले तत्क्षण यसले पाठकवर्गलाई प्रभावित पार्ने काम गर्दछ ।

कथाबाट अर्थ (अभिधामूलक वा अन्योक्तिमूलक जुनसुकै होस्), सारवस्तु, कथावस्तु आदिलाई पृथक् गरेर हेर्दा त्यसमा बाँकी जे देखिन्छ, त्यही नै 'रूपविन्यास' हो । यसले गर्दा नै कथाले आधुनिक कालमा विधागत मान्यता पाएको हो । यसले कथामा कलालाई प्रतिष्ठापित गर्दछ । त्यसैले गैर साहित्यिक लेखन (विज्ञानसम्बद्ध लेखन) मा हामी 'संरचना' पाउन सकौंला, तर त्यसमा हामी 'रूपविन्यास' कदापि पाउन सक्तैनौं । 'रूपविन्यास' वैयक्तिक हुने हुनाले यसका संवृत (closed) र विवृत (open) दुई स्थितिहरू हुन्छन् । 'संवृत'मा कथाकार सरल अभिव्यक्तितर्फ उन्मुख हुन्छ र उसले आफ्ना कथामा संरचनाको पछि रूप विन्यासलाई लगाइदिएको हुन्छ । तर 'विवृत'मा कथाकार घरीघरी अथवा वारंवार विशिष्ट प्रकारको अभिव्यक्तितर्फ उन्मुख हुन्छ र उसले आफ्ना कथामा संरचनाको हाराहारी वा समान्तर रूपविन्यासलाई पनि उपस्थापित गरिदिएको हुन्छ ।

साहित्यमा प्रतीक (Symbol) मूर्त वस्तुका रूपमा देखाइन्छ र त्यस वस्तुले कुनै अमूर्त कुरालाई जनाउँदछ । यसरी प्रतीक अमूर्तको मूर्त विधान हो । कथामा यसले संरचना-पक्षलाई नै अझ बढी संवेद्य बनाउने अथवा पात्रको स्थितिलाई बोध गराउने भूमिका खेल्दछ । यद्यपि कथामा प्रतीक अनिवार्य हुँदैन तापनि यसको उपस्थितिमा कथामा अर्थक्षेपण तीव्र बन्दछ । त्यसैले यसले सम्प्रेषणको माध्यमको काम गर्दछ । कथामा अर्थ अथवा प्रभावलाई सम्प्रेषण गर्नको लागि प्रतीक-विधानलाई रोजिन्छ । अर्थ र प्रभावको सम्बन्ध सारवस्तुसँग पनि हुन सक्तछ, अथवा पात्रसँग पनि हुन सक्तछ । कथामा यो धेरै प्रकारबाट प्रस्तुत हुन सक्तछ । मनोवैज्ञानिक कथाहरूमा त झन् यसको बहुविध प्रयोग भएको हुन्छ ।

प्राक्सन्दर्भ (Allusion) प्रतीक होइन, न अन्योक्ति (Allegory) नै प्रतीक हो । प्राक्सन्दर्भ भनेको कुनै प्रसिद्ध व्यक्ति, स्थान, घटना वा मूल्यको एउटा सन्दर्भ हो । यस्तो सन्दर्भ इतिहास, पुराकथा वा पुराण अथवा ज्ञान-विज्ञानका कुनै पनि क्षेत्रको हुन सक्तछ । त्यस्तै अन्योक्ति भनेको लक्षित अर्थ बोध गराउनका लागि प्रत्यक्षमा अँगालिने एउटा शैली हो । तर प्रतीक न सन्दर्भ हो, न त शैली । यसले मात्र अभीप्सित अर्थको मात्र प्रतिनिधित्व गर्दछ । त्यसैले यो एउटा मूक भाषा हो जुन विश्वजनीन पनि हुन सक्तछ र राष्ट्रिय सांस्कृतिक वा जातीय पनि हुन सक्तछ । जे होस्, कथामा यसले सौन्दर्यको प्रवर्द्धनको काम गर्दछ ।

बिम्ब शब्दको प्रयोग साहित्यमा 'मानसिक तस्वीर' भन्ने अर्थमा प्रयुक्त हुन्छ । कुनै वस्तुको रूप, रङ्ग, गुण वा आकारको इन्द्रियग्राह्य अनुभूतिको सञ्चारण पाठकमा गर्नु नै बिम्बको मुख्य धर्म हो । कथामा वर्णनात्मक

अनुच्छेदहरूलाई पनि बिम्ब भनिन्छ । बिम्ब भनेको मीठो भाषा हो र एउटा निश्चित रूपाकृतिभित्र दुरुस्त एवं चित्रकलासदृश दृश्यलाई उभ्याइदिन्छ। कथामा बिम्ब अनिवार्य त हुँदैन, तर यसको उपस्थिति रहेमा कथाको स्थापत्यमा आन्तरिक सौन्दर्य थपिन्छ ।

माथिको विवेचनाबाट के निष्कर्ष निकाल्न सकिन्छ भने कथा भनेको केवल भौतिक रचना मात्र होइन, यसको अन्तर्जीवन पनि हुन्छ । दुवैको अन्योन्याश्रित सम्बन्धबाट एउटा राम्रो कथाको स्थापत्य-निर्माण हुन्छ । त्यसैले कथाको 'संरचना' तथा 'रूपविन्यास' भन्नु नै समालोचकीय दृष्टिकोणबाट गरिएको एउटा मीमांसा मात्र हो ।

कथाका प्रकारहरू अनेकविध हुन्छन् तापनि समीक्षाशास्त्रमा यसका मोटामोटी प्रकारहरूको चर्चा गरिएको पाइन्छ। वास्तवमा कथाहरूको प्रकार छुट्ट्याउने आधार जम्मा दुईवटा छन्; ती हुन् (१) रुचिको विषयगत क्षेत्र (Range of Interest) र (२) रीतिगत क्षेत्र (Range of Manner)। यी दुई आधारबाट हेरेको खण्डमा एउटै कथा पनि एकभन्दा बढी प्रकारअन्तर्गत हुन सक्तछ, अथवा एउटै कथामा प्रकारको विभाजन खप्टिन सक्तछ । कथामा विषयगत सीमा हुँदैन। लक्षणशास्त्रमा जस्तो कि हामीले महाकाव्य वा नाटकको लागि रस तथा नायकका प्रकार तथा अन्य कतिपय कुराहरू तोकिएको पाउँदछौं, तर कथा त्यस्तो शास्त्रीय विधा होइन। यो स्वच्छन्द र उन्मुक्त छ । त्यसैले संरचनाअन्तर्गत कथाकारले राखेको विषयगत क्षेत्रको आधारमा कथाको वर्गीकरण यसरी गर्न सकिन्छ । यस्तो कथामा समाजका मूल्य र मानकहरू प्रस्तुत गर्ने क्रममा कथाकारले सामाजिक खराबी वा विकृतिहरूको समस्यागत दुष्परिणामहरूको आलोचना गर्ने काम गर्दछ । कथाकारले समाजको पर्यवेक्षण गरेर त्यहाँ देखिएका कमजोरीहरूको उल्लेख गर्नुको साथै मार्गदर्शन गर्ने कामहरू पनि गरिरहेको हुन्छ । यस क्रममा कथाकार यथार्थवादी पनि बन्न सक्तछ, अथवा आदर्शवादी पनि । यी दुवैको मिश्रण हुनु पनि असम्भव छैन। त्यसैले सामाजिक कथामा आर्थिक, सांस्कृतिक, मानव-भौगोलिक स्थितिको वस्तुपरक चित्रण पनि हुन सक्तछ, अथवा केवल भावुकतामात्रको अभिव्यक्ति पनि हुन सक्तछ । सामाजिक कथाकारहरू विषयवस्तुको खोजमा इतिहास वा पुराणहरूमा समेत पुग्न नसक्ने त होइन, तर पनि सामान्यतया वर्तमानप्रति नै यस्ता कथाकारहरूको दृष्टि गएको हुन्छ । यस दृष्टिले समाजको प्रतिबिम्ब झल्केको कथालाई नै 'सामाजिक कथा' भनिन्छ ।

यस्तो कथामा कथाकारले विभिन्न अवस्था-(सामान्य वा असामान्य अवस्था) का पात्रहरूको मनोलोकका यथार्थको उद्घाटन गर्ने काम गर्दछ। खास गरीकन फ्रायडवादको प्रभावबाट लेखिएका कथाहरूमा यौनका विविध पक्षको चित्रण गरिएको हुन्छ। इद, अहम् र पराहम्सँग सम्बद्ध चेतन र अचेतन मनबीचको द्वन्द्वलाई प्रस्तुत गर्दै यस्ता कथाहरूमा यौनको दमित रूपबाट निस्कने समस्या वा विकृतिहरूलाई दर्शाइएको हुन्छ। सामान्यतया मनोवैज्ञानिक कथाहरूमा अचेतनले चेतन मनमा पार्ने प्रभावको उद्घाटन गर्नुका साथै मानिसका स्नायुविकृति, मनोरचना तथा विभिन्न ग्रन्थिहरूको विश्लेषण गरिएको हुन्छ । बालकहरूका चिन्तन तथा संवेगलाई लिएर लेखिएका बालमनोवैज्ञानिक कथाहरू पनि यसै अन्तर्गत पर्दछन् । यस दृष्टिले मानिसको मनोजगत्भित्रका विभिन्न गतिविधिलाई उद्घाटन गर्ने कथालाई नै 'मनोवैज्ञानिक कथा' भनिन्छ ।

यस्तो कथामा समाजको आर्थिक नियतत्ववाद नै मुख्य आधार बनेको हुन्छ । कथाकारले समाजमा भएको सामन्ती मनोवृत्तिको घोर विरोध गर्दै शोषणमा आधारित समाज-व्यवस्थालाई आमूल नष्ट पार्ने उद्देश्य लिएको हुन्छ । त्यसैले यस्ता प्रगतिवादी कथाकारहरू समाजका बहुसङ्ख्यक गरीब अर्थात् सर्वहारा वर्गप्रति अत्यन्त सहानुभूतिशील बन्दै शोषक वर्गको घोर विरोध गर्दछन् । द्वन्द्वात्मक भौतिकवादको आधारमा समाजमा विद्यमान अन्तर्द्वन्द्वहरूप्रति आफ्नो ध्यान आकृष्ट गरेर प्रगतिवादी कथाकारहरूले वर्गद्वन्द्वरहित आदर्श समाजको कल्पना गरेका हुन्छन् । यो मार्क्सवादी दर्शनको साहित्यिक संस्करण भएको हुनाले समाजको आर्थिक संरचनामा नै कथाकारहरू केन्द्रित रहेका हुन्छन् । यस दृष्टिले आर्थिक शोषणको विरोधमा सामन्तवादी संस्कृतिलाई घोर चुनौती दिंदै द्वन्द्वात्मक भौतिकवादमा आस्था राख्ने विचारधारा भएको कथालाई 'प्रगतिवादी कथा' भनिन्छ ।

यस्तो कथामा वर्तमान मानव-जीवनका विसङ्गति वा नि:सारताबारे चिन्तन गरिएको हुन्छ । जीवनको निराशावादी पक्षको पृष्ठभूमिमा मानिसका जिजीविषा बाध्यता, सङ्घर्षशीलता र अन्तमा पराजयको तीतो स्थितिलाई कथाकारहरूले मुख्य विषयका रूपमा लिएका हुन्छन् । आफ्नो अस्तित्वको रक्षाको निमित्त सदा सचेत मानिसको आन्तरिक कुण्ठा वा निराशालाई विसङ्गतिवादको पृष्ठभूमिको रूपमा देखाइएको हुन्छ । यसरी जे-जस्तो रूपमा भए पनि जीवनलाई स्वीकार्न बाध्य भएको पराजित मानिसको कथालाई नै 'अस्तित्ववादी कथा' भनिन्छ ।

माथि विषयगत रुचिक्षेत्रका आधारमा कथाका जम्मा ४ प्रकारको सङ्क्षिप्त चर्चा गरियो । यस क्रममा अन्य प्रकारहरू पनि पर्दछन्; जस्तो– ऐतिहासिक, पौराणिक, धार्मिक आदि । यसरी नै वाद–सिद्धान्तको आधारमा यथार्थवादी, अतियथार्थवादी, आदर्शवादी, स्वच्छन्दतावादी, प्रतीकवादी आयामेली आदि भनेर पनि कथाको मूलभूत वर्गीकरण गर्न सकिन्छ । तर गौर गरेर हेर्दा के पाइन्छ भने माथि उल्लिखित चार प्रकारका कथाहरू ऐतिहासिक, पौराणिक वा धार्मिक कथाहरूमा पनि सामाजिक, मनोवैज्ञानिक, प्रगतिवादी वा अस्तित्ववादी विषयवस्तु पाउन सकिन्छ । यसरी नै वाद- सिद्धान्तको आधारमा कुन कथा कस्तो भन्ने कुराको निर्क्योल त्यस कथाको विषय-सम्पादन (Treatment) ले गर्ने भएकोले यही कुरो यहाँ पनि लागू हुन्छ । त्यसैले रुचिको विषयगत क्षेत्रको आधारमा कथालाई हेर्दा त्यसको बहुपक्षीय अवस्थालाई दृष्टिगत गर्नुपर्दछ ।

(२) रीतिगत क्षेत्रको आधारमा कथाको वर्गीकरण- अन्य विधा झैं कथा पनि एक जीवन्त कला भएको हुनाले यसको आफ्नै रूप-विन्यास रहेको छ । यस विधामा वस्तुगत लेखनको कुनै स्वीकृति छैन । त्यसकारण कथाकारको स्वतन्त्र आत्मगत लेखनको फलस्वरूप यसका रीति (Manner) मा विविधताहरू देखा परेको हामी पाउँदछौं । यस आधारमा कथाको वर्गीकरण यसरी पनि गर्न सकिन्छ–

(क) घटना-प्रधान : कथाको प्रत्येक संरचनात्मक एकाइमा द्वन्द्व तथा क्रिया-व्यापार अथवा पात्र र घटनाको अन्योन्यक्रिया भई घटनाको क्रमिक विकास चरमोत्कर्षतिर हुने प्रक्रिया रहने भएकोले कुनै-कुनै कथामा घटनाको उत्तरोत्तर शृङ्खला हुने गर्दछ । यस्तो कथामा क्रिया-व्यापारको अनुक्रम (Sequence) र कथावस्तुको अनुक्रमबीच

कलात्मक सम्बन्ध स्थापना भएको हुन्छ । दृश्यविधानको बाहुल्य हुनु यस्तोखाले कथाको मौलिक स्वरूप हो ।

(ख) चरित्र-चित्रण-प्रधान : कथा भनेको मानव-जीवनकै यथार्थको प्रतिच्छवि भएको हुँदा प्रत्येक संरचनात्मक एकाइ(अर्थात् दृश्य-विधान)मा कथाकारले पात्रविधान प्रायोजित गरेको हुन्छ । कथामा कुनै पात्र [जो कदापि निरपेक्ष (Wooden) हुनु हुँदैन] को चरित्रलाई उजिल्याउने उद्देश्यतर्फ कथाकार मोडिएको खण्डमा त्यस्तो कथालाई चरित्र-चित्रण-प्रधान कथा भनिन्छ । घटनाको नाटकीकरणद्वारा कुनै पात्रको वास्तविक स्वभाव, रुचि, विशेषता, प्रवृत्ति तथा अभिवृत्तिको चित्रण गर्ने अभिप्राय नै यस्ताखाले कथाको मुख्य चिनारी हो ।

(ग) विचार-प्रधान : कथा एउटा बौद्धिक उन्मीलनको अभिव्यक्ति पनि हो । चेतनशील कथाकारले जीवन, समाज, राष्ट्र एवं सम्पूर्ण विश्वलाई आलोचनात्मक दृष्टिकोणले हेरेर आफ्नो विचार व्यक्त गरिरहेको हुन्छ । तर कथाको नाममा उसले 'सम्पादकीय' वा 'लेख' नलेखेर कलात्मक कथा नै लेख्दछ । यसको लागि उसले आफ्ना विचारलाई एउटा संरचनाभित्र समाहित गरी त्यसलाई नाटकीकरण गर्दछ । भावुकताशून्य गहन चिन्तनमा आधारित जटिल प्रकारको कथावस्तु हुनु विचार-प्रधान कथाको मूल स्वरूप हो ।

(घ) प्रयोगवादी : परम्परागत लेखनको पूरै विपरीत नयाँ रूपाकृति (Frame) मा शिल्पगत चमत्कार प्रदर्शन गर्ने उद्देश्यले लेखिएको कथा 'प्रयोगवादी' कहलिन्छ । यस्तो कथामा संवादै संवादको बाहुल्य पनि हुन सक्तछ, पद्यांश मिश्रित गद्यभाषा पनि हुन सक्तछ, अमूर्त अभिव्यक्तिको आग्रह पनि हुन सक्तछ, मोन्ताज अनुस्यूत गरिएको पनि हुन सक्तछ, अथवा परम्परागत व्याकरणका नियमलाई भाँची पृथक् भाषा(चिह्नविन्यास = Punctuation समेत) को प्रयोग पनि भएको हुन सक्तछ । नयाँ मान्यताप्रति आग्रह राख्दै विशेषतः दृश्यात्मक प्रभाव (Visual Effect) को आशा राखेर विसङ्गतिपूर्ण शैलीप्रति रुचि राख्नु 'प्रयोगवादी कथा' को इरादा हो ।

माथि रीतिगत क्षेत्रका आधारमा कथाका जम्मा ४ प्रकारहरूको सङ्क्षिप्त चर्चा गरियो । तर यीमध्ये कुनै पनि प्रकारको कथा पत्र-शैली वा डायरी-शैलीमा पनि लेख्न सकिन्छ । त्यस्तै हास्य-व्यङ्ग्य पनि केवल शैली मात्र भएको हुँदा उपर्युक्त ४ प्रकारका कथाहरूमध्ये कुनैमा पनि हास्य र व्यङ्ग्यमध्ये एकको प्रयोग गर्न सकिन्छ । यसरी हेर्दा कथाले व्यापक क्षेत्रलाई समेटेको पाइन्छ । वास्तवमा विचार गर्दा कतिपय यस्ता कथाहरू पनि पाइन्छन् जसमा माथि उल्लिखित ४ कथा-प्रकारहरू परस्परमा मिश्रित भएको वा खप्टेको पाइन्छ । जे भए पनि रीतिगत क्षेत्रको दृष्टिले प्रत्येक कथाको आफ्नै भौतिक स्वरूप रहेको हुन्छ ।

१.४. उपसंहार- सम्पूर्ण विश्वभरि नै कथा-विधा सर्वाधिक लोकप्रिय हुनाको कारणमा एकातिर पत्रपत्रिकाको प्रकाशनमा व्यापकता आउनाले यसको माग र आपूर्तिको वृद्धि हुनाले हो भने अर्कातिर यसको विधागत प्रभावशक्ति सशक्त मात्र होइन उर्वर पनि रहनाले हो । अन्य सबै विधाहरूसँग सम्झौता गरेर आफू परिपुष्ट हुन सक्नु यस विधाको आफ्नो मौलिक उच्चता हो । पर्यवेक्षणबाट के सिद्ध हुन्छ भने यसले उपन्यासविधासँग सबैभन्दा नजीकको सम्बन्ध स्थापना गरेर त्यसबाट यसले सम्पूर्ण तात्त्विक गुणहरूलाई आफूमा समाहित गरेको छ । त्यसपछि नाटकविधाबाट यसले सर्वप्रथम त नाटकीकरणको अमोघ अस्त्र नै प्राप्त गरेको छ, र त्यसपछि दृश्यविधानको वरदान । नाटकमा झैं कथामा संवादको बाहुल्य रहँदैन

तापनि कथामा संवाद परिलक्षित हुँदा यसले नाटकको आभास कता-कता दिन्छ। एकाङ्की, खण्डकाव्य र जीवनी-साहित्य त अझ यस विधाका सहपाठीहरू नै हुन्। कविता-काव्यमा झैं कथामा छन्द हुँदैन, तर अलङ्कार किंवा गद्य-लय भने भएकै पाइन्छ। कवितामा पाइने कथनलाई नै यस विधाले 'संरचना' बनाएर प्रस्तुत गर्दछ। यसरी हेर्दा यो विधा बहु-व्यक्तित्वयुक्त देखिनुका साथै गत्यात्मक प्रकृतिको पनि देखिन्छ भन्नु अत्युक्ति नहोला। यस विधाको लागि अस्तित्वको सङ्कट कत्ति पनि सम्भाव्य देखिँदैन। आजको व्यस्त जीवनमा पनि यो विधा झन्झन् व्यापक र लोकप्रिय हुँदै जाँदो छ।

नेपालीकथाको प्रारम्भ र विकासको इतिहासमा युगानुकूल विभिन्न सामाजिक-सांस्कृतिक कारक-तत्त्वहरूले महत्त्वपूर्ण भूमिका निर्वाह गरेको पाइन्छ। परम्परासँगको भित्री शृङ्खलासँग समाहित हुने गुण यसमा रहनुका साथै ऐतिहासिक प्रवाहको निर्माण गर्न सक्ने क्षमतासमेत यसमा रहेको पाइन्छ। त्यसैले नेपालीमा यस विधाको विकासक्रम सुव्यवस्थित एवं युक्तिपूर्ण रहेको छ।

पूर्व तथा पश्चिम दुवैमा परम्परागत कथाको ज्यादै प्राचीन परम्परा रहेको पाइन्छ। पूर्वमा ऋग्वेद, ब्राह्मणग्रन्थ र उपनिषत्का साथै 'रामायण' तथा 'महाभारत'ले कथाको प्राचीन परम्परा प्रस्तुत गर्दछन्। 'पञ्चतन्त्र', 'हितोपदेश' एवं गुणाढ्यको 'बृहत्कथा' लाई त कथाको भण्डार नै मानिएको छ। गुणाढ्यको यस कृतिले तदुपरान्त धेरै कथा-कृतिहरू जन्माए। यसै सन्दर्भमा पूर्वीय कथा-परम्परामा हामी 'वेताल-पञ्चविंशतिका', 'शुकसप्तति', 'सिंहासनद्वात्रिंशिका' आदि पाउँदछौं। पश्चिममा चाहिँ कथा-परम्पराको सर्वप्राचीन लिखित रूप इजिप्टको 'दुई दाजुभाइ' (इ.पू. ३०० देखि ४०० बीच)लाई मानिएको छ। बाइबलका साथै ग्रीस र रोमका प्राचीन शास्त्रीय ग्रन्थहरूमा कथाहरू पाइन्छन्। चौधौं शताब्दीको मध्यतिर इटालीका बोक्यासियोको 'डेकामेरा' र चसरको 'केन्टरबुरी टेल्स' जस्ता कथा-कृतिहरू देखा परे र पाश्चात्य जगत्मा १८ औं शताब्दीमा देखा परेका कथात्मक निबन्धहरू नै वास्तवमा १९ औं शताब्दीमा साहित्यिक कलायुक्त कथा-विधाको जन्मका कारक बने। इङ्गल्यान्ड, अमेरिका, रूस, फ्रान्स, जर्मनी जस्ता मुलुकहरूका लेखकहरूले यस विधामा प्रभावपूर्ण प्रसिद्धि हासिल गरेपछि यो विधा बिस्तार-बिस्तार पूर्वमा पनि भित्र्यो र ढिलै गरेर भए पनि नेपालमा पनि आइपुग्यो।

प्राचीन भारतीय संस्कृति नै नेपाली संस्कृतिको मूल स्रोत भएको हुँदा नेपालमा कथा-परम्पराको चर्चा गर्दा वैदिक साहित्यसम्म पुग्न करै लाग्दछ। यहाँ बौद्ध जातकै कथाहरूको प्राबल्य छ। विभिन्न स्थानहरूमा विभिन्न लोककथाहरू पनि यहाँ उत्तिकै प्रसिद्ध छन्। नेपालको इतिहासका विभिन्न कालहरूमा दैवी रहस्यसम्बन्धी कथाहरू प्रचलित रहेको पाइन्छ। किराती 'मुन्धुम'मा जीव र सृष्टिसम्बन्धी रोचक कथाहरू छन्। नेपालमा विभिन्न समयमा संस्कृतको साथै नेवारी र मैथिलीभाषामा परम्परागत शैलीका कथाहरू लेखिए। पछि शाहकाल प्रारम्भ भएपछि जब नेपालीभाषाले राष्ट्रभाषाको मान्यता अनौपचारिक रूपमै भए पनि प्राप्त गऱ्यो, नेपालीभाषामा पनि कथा-लेखनको परम्परा शुरू भयो, तर अनुवादको रूपमा। यसको कारण के थियो भने त्यस वेलाको सांस्कृतिक संस्कार पूर्णरूपेण संस्कृत नै थियो।

नेपालीकथाको करीब दुई शताब्दीको

इतिहासमा युगीन प्रभावस्वरूप विभिन्न मोडहरू आएको पाइन्छ । ती मोडहरू ऐतिहासिक शृङ्खलामा आवद्ध भई एउटा निश्चित मूल्य र मानक कायम राख्नमा सक्षम पनि छन् । नेपालीकथाको चरण वा काल- विभाजन यस प्रकार छ–

१) प्रारम्भिक काल- १८२७ देखि १९५७ सम्म
२) माध्यमिक काल- १९५८ देखि १९९१ सम्म, र
३) आधुनिक काल- १९९२ देखि हालसम्म ।

उपर्युक्त तीनै चरण वा कालहरूको सङ्क्षिप्त विवरण तल प्रस्तुत छ–

प्रारम्भिक काल (१८२७-१९५७)- पुराना नेपालीकथाहरूको खोजी गर्ने क्रममा प्राप्त भएको पहिलो कथात्मक कृति शक्तिवल्लभ अर्ज्यालको **महाभारत विराटपर्व** (१८२७) हुन गएको छ । वीरकालका स्तम्भ शक्तिवल्लभ अर्ज्यालले **हास्यकदम्ब** (१८५५) भन्ने नाटचकृति पनि लेखे, तर यसमा पनि उनले आख्यान-शैलीको भरमार प्रयोग गरेर आफ्नो झुकाउ बढी कथातिर रहेको कुरा प्रमाणित गरेका छन् ।उनीपछि नेपाली-आख्यानको ऐतिहासिक क्रममा भानुदत्त देखा परे । शक्तिवल्लभले झैं उनले पनि संस्कृतबाटै अनुवाद गरेर **हितोपदेश मित्रलाभ** (१८३३) लेखे । संस्कृतको सुदीर्घ परम्पराले प्रभावित तुल्याइराखेको. नेपाली समाजको निम्ति **महाभारत** र **हितोपदेश** जस्ता कृतिहरू नेपाली भाषामा हुनु आवश्यक पनि थियो । यसै सन्दर्भमा हामी भवानीदत्त पाण्डेलाई पनि लिन सक्तछौं। उनले संस्कृतबाट अनुवाद गरी **मुद्राराक्षस** (१८६८-९२) लेखे । यद्यपि यो नाट्यकृति हो तापनि यसमा आख्यान-शैलीकै बाहुल्य रहेको छ। महाभारतका विभिन्न पर्वहरूका साथै हितोपदेशको समेत अनुवाद गर्ने यी पाण्डेले यस नाटचकृतिमा समेत आख्यानशैलीलाई मन पराउनुको तात्पर्य के हो भने त्यसवेला लोकमानसमा आख्यान-विधा निकै लोकप्रिय थियो ।

नेपाली समाजमा अति लोकप्रिय अर्को आख्यान **पिनासको कथा** (१८७२) प्रारम्भिक कालको एउटा महत्त्वपूर्ण कृति हो, किनभने यसमा आख्यानको लघु रूप पाइन्छ । यो पनि संस्कृतबाटै अनुवाद गरिएको कृति हो जुन लोकप्रयोजनसँग बढी सम्बद्ध छ । नेपाली अनुवादकै क्रममा संस्कृतका दण्डीको कृति **दशकुमार-चरित** (१८७५) पनि देखा पऱ्यो जसमा तत्कालीन भारतीय संस्कृतिको जीवन्त चित्रण गरिएको छ । नेपालीमा अनूदित यस कृतिले नेपाली-आख्यान-परम्परालाई गौरवशाली तुल्याएको छ। त्यसपछि देखा पऱ्यो एक अज्ञात पारसी मुन्शीद्वारा लेखिएको तीन आहान (१८७६) जसको नेपाली-अनुवाद जे.ए. एटनले आफ्नो पुस्तक **ग्रामर अफ द नेपलीज ल्याङ्ग्वेज** (१८७७) को निम्ति गरेका थिए । यी आहानहरूको मूल स्रोतभाषा संस्कृत नभएर पारसी (अथवा उर्दू-फारसी) हुनुबाट प्रारम्भिक कालका नेपाली कथाका स्रोतमा देखा परेको व्यापकता स्पष्ट हुन्छ । यी आहानहरू अत्यन्त छोटा-छोटा छन् र त्यत्तिकै रसिला वा मीठा पनि छन् । माथि उल्लिखित **पीनासको कथा** पछि यी आहानहरूले नेपाली कथाको स्वरूप-निर्माणमा उल्लेखनीय भूमिका खेलेको पाइन्छ ।

प्रारम्भिक कालमा नेपाली कथाको स्वरूप-निर्माणको लागि जुन पृष्ठाधार तयार भयो, त्यसमा **स्वस्थानीव्रतकथा** (१८७८), **बहत्र सुघाको कथा** (१८८०-९०), **सेरामपुरको बाइबल** (१८८४), विजयनन्दको **महाभारत गदापर्व** (१८८६), **आदिपर्व** (१८८९), **'रामाश्वमेघ'** (१८९० अगावै), **दशकुमार चरित** (१८९३), **वेतालपञ्चविंशतिं** (१८९३), **तन्त्राख्यान** (१८९३), **लङ्काकाण्ड**

(१८९६), दुनेलको **पुरानु अनि नयाँ सासतर को कथा पर्वते कुरा** (१८९९) जस्ता कृतिहरूको ऐतिहासिक महत्त्व रहेको पाइन्छ। विक्रमको बीसौं शताब्दी लागेपछि नेपाली कथा-परम्परामा क्रमशः विस्तार आउन थालेको देखिन्छ, किनभने त्यसै समयमा **बृहत्कथा टीका** (१९०७) र **बृहज्जातक भाषाटीका** (१९४८-५२) देखा परे। यी कृतिहरू पूर्वीय कथा-परम्पराका अमूल्य निधि हुन् जुन नेपालीभाषामा पनि अनूदित हुनु ठूलो गौरवको कुरो हो। यी कृतिहरूको अतिरिक्त यसै शताब्दीको पूर्वार्धमा **सिराजेडको कथाहा** (१९३० तिर), **कथाहा एक रिस गर्याको येक सेषको** (१९३० तिरै) **पादरी**। गङ्गाप्रसाद प्रधानले अनुवाद गरेको **बाइबल** (१९४०), **सत्यनारायण व्रत कथाह** (१९४६), **शुकबहत्तरी** (१९४८-५०), **सिंहासनबत्तीसी** (१९४८-५०), **स्वस्थानी व्रतकथाहा** (१९४८), **सत्रसेनको कथा** (१९५५) देखा परे र यी कृतिहरूले प्रारम्भिककालीन कथाप्रवृत्तिका साझा लक्षणहरूलाई झन् बलियो टेवा दिए। भुवनमान सिंहको **महर्ग निवारण** (१९४९) आख्यानको किताब होइन तापनि त्यस वेलाको लोकरुचि एवं चलनअनुसार लेखकले यसमा प्रारम्भ नै मत्स्येन्द्रनाथको कथाबाट गरेका छन्।

प्रारम्भिक कालको उत्तरार्धतिर विशेष गरेर रोमान्सेली प्रवृत्तिका प्रेम र बहादुरी जस्ता विषययुक्त कथाहरू देखा परे जुन माध्यमिक कालीन प्रवृत्तिको आभास वा पूर्व-सङ्केत थियो। त्यस कालमा नेपाली-कविताको क्षेत्रमा मोतीराम भट्ट जस्ता युवा कविको नेतृत्वमा शृङ्गारधारा सशक्त बनिरहेको थियो। साहित्यमा गतिशीलता आयो र नेपाल मुद्रणयुगतिर प्रविष्ट पनि भयो। बनारसबाट मुद्रित रूपमा **सत्यनारायण व्रत कथाह** (१९४६) र **गोर्खा हास्यमञ्जरी** (१९५२) पुस्तकाकारमा प्रकाशित भए। त्यस वेला अधिकांश लेखकहरू मनोरञ्जनात्मक आख्यानतर्फ उन्मुख भए।

नेपाली कथाको इतिहासमा 'प्रारम्भिक काल' (१८२७-१९५७) जम्मा-जम्मी १३० वर्षको रह्यो। यस अवधिमा अधिकांश कृतिहरू अनुवादका रूपमा मात्र रहे र प्रायः सबैजसो नै पाण्डुलिपिका रूपमा रहे। यस अवधिमा समाजलाई धार्मिक उत्प्रेरणा दिने, उपदेशद्वारा आदर्शतिर उन्मुख गराउने र चित्तलाई रञ्जित तुल्याउने खालका कृतिहरू नै लेखिए।

माध्यमिक काल (१९५८-९१)- पत्र-पत्रिकाको प्रकाशनबाट नेपाली-पत्रकारिताको निश्चित परम्परा बस्न थालेपछि नेपाली-कथा-जगत्मा जुन प्रकारको गतिशीलता आयो र उत्तरवर्ती कालका पूर्वलक्षणहरू देखा परे, त्यही अवधिलाई 'माध्यमिक काल' मानिन्छ। सं. १९४३ मा बनारसबाट र सं. १९५५ मा नेपालबाट क्रमशः **गोर्खा भारत जीवन** र **सुधासागर** पत्रिकाहरू प्रकाशित भएको कुराको उल्लेख गरिएको पाइए तापनि ती दुवै पत्रिकाका प्रतिहरू अझसम्म प्राप्त हुन नसकेको हुँदा तिनमा प्रकाशित भएका रचनाहरूबारे किटान साथ केही भन्न कठिन छ। तर सं. १९५८ देखि काठमाडौंबाट **गोरखापत्र** प्रकाशित हुन थालेपछि भने त्यसका विभिन्न अङ्कहरूमा विविध विषयका कथाहरू छापिए अर्थात् प्रकाशित भए। अब नेपाली कथाले पनि पत्र-पत्रिका जस्तो आम-सञ्चारको माध्यम भेट्टायो जसको परिणामस्वरूप यस विधाको स्वरूप निर्माण हुन थाल्यो एकातिर भने अर्कातिर समाजसापेक्ष प्रभावलाई यसले ग्रहण गर्न थाल्यो। **गोरखापत्रमा** प्रकाशित भएका कथाहरूमा नव चेतनाभिव्यक्तिको प्रयास

पाउनुको कारण यही नै हो । मुद्रण तथा सञ्चार-माध्यम वा पत्रकारिता तथा बौद्धिक प्रेरणा आधुनिक जीवनशैलीका आवश्यकता हुन् तापनि त्यस वेलाको नेपालको दयनीय सामाजिक अवस्था तथा हीन राजनीतिक स्थितिले गर्दा राष्ट्रिय वातावरण स्वच्छ हुन सकेन जसले गर्दा **गोरखापत्र**मा प्रकाशित भएका कथाहरूले आधुनिक कथाविधानलाई स्वायत्त गर्न सकेन, बरु यस पत्रिकाले नेपाली-कथालाई प्राचीन प्रवृत्तिबाट मुक्त गराएर माध्यमिक कालतर्फ उन्मुख गरायो ।

सं. १९५८ र सं. १९९० बीचको अवधिमा **गोरखापत्र**मा करीब पाँच दर्जन जति विविध विषययुक्त कथाहरू छापिए । विषयगत आधारमा ती कथाहरूको वर्गीकरण गर्दा (१) सामाजिककथाअन्तर्गत **प्राचीन प्रपञ्च** (१९६२), **प्रत्यागमन** (१९६७), **माला** (१९६८), 'दालिमा' (१९६८), **सुकुलगुण्डाको कहानी** (१९६९), **हीराको औंठी** (१९७०), **अशिक्षिता जानकी** (१९७२), **हरायाको औंठी** (१९७२), **हृदय परीक्षा** (१९७२), **बूढाको विवाह** (१९७४) आदि कथाहरूलाई लिन सकिन्छ; (२) मनोरञ्जनात्मक कथाअन्तर्गत **उटपट्यांग** (१९५९), **हँस्सी** (१९६२), **ठट्टाबाज** (१९६८), **बदला** (१९७६) आदि कथाहरूलाई लिन सकिन्छ; (३) धार्मिक तथा पौराणिक कथाअन्तर्गत **प्राप्तव्यमर्थलभते** (१९५९), **भिक्षुकको हृदय** (१९६८), **धर्मात्मा** (१९६८), **सच्चा वैराग्य** (१९६८), **स्वर्गको साँचो** (१९७१), **विरक्त विज्ञानानन्द** (१९७३), **कर्मको फल** (१९७८) आदि कथाहरूलाई लिन सकिन्छ; (४) नीत्युपदेशमूलक कथाअन्तर्गत **पतिव्रता चरित्र** (१९५९), **नीचता र उदारता** (१९७२) जस्ता कथाहरूलाई लिन सकिन्छ; (५) जासूसी कथाअन्तर्गत **एक विचित्र जासूसी** (१९६१) **भूतलीला** (१९६३) आदि कथाहरूलाई लिन सकिन्छ; र (६) विविध कथाअन्तर्गत **विनाशकाले विपरीतबुद्धि** (१९५९), **कुकुरको किस्सा** (१९५९), **अद्भुत मनुष्य** (१९६९) आदि थुप्रै कथाहरूलाई लिन सकिन्छ । उपर्युक्त धेरैजसो कथाहरूमा आदर्शवादको आग्रहका साथै नीति-चेतनाको प्राबल्य रहेको पाइन्छ । यीमध्ये कतिपय कथाहरूमा संस्कृत कथा-परम्पराको प्रभाव नपाइने होइन तापनि यसमा नेपालबाहिर जापान, फ्रान्स जस्ता ठाउँहरूका कथाहरू पनि अनूदित रूपमा छापिएका छन् । नेपाली पाठकलाई सर्वप्रथम पाश्चात्य कथासँग परिचित गराउने पत्रिका यही **गोरखापत्र** नै हो भन्ने कुराको प्रमाणस्वरूप फ्रान्सेली कथाकार मोपासाँको **माला**(१९६८)-लाई अघि सार्न सकिन्छ । नेपाली-कथा-परम्परामा यस पत्रिकाको सबैभन्दा ठूलो योगदान हो सामाजिक विषयवस्तुमा आधारित कथाहरूको प्रकाशन । ती कथाहरू भावुक आदर्शवादको परिधिभित्र सीमित छन् तापनि तिनमा परम्पराग्रस्त समाजको अवस्था चित्रित छ ।

दार्जीलिङमा पादरी गङ्गाप्रसाद प्रधानले सं. १९५८ मा 'गोर्खे खबर कागत्' निकाले, तर त्यस पत्रिकामा कथाहरू प्रकाशित भएको जानकारी पाइएको छैन । कतिसम्म चाहिँ थाहा छ भने यी पादरीले केही मौलिक आख्यानहरू लेख्नुका साथै केही आख्यानहरूको नेपालीमा अनुवाद पनि गरेका थिए जुन यसप्रकार छ– **सैद भन्ने मान्छेको रेशमी बुनाइको विषयमा** (१९६६), **आलिबोओसेर नाउँ गरेको मान्छेको ऋणको विषयमा** (१९६७), **नैटिंगेल अर्थात् मीठो गीत गाउने चराको विषयमा** (१९६७), **बाँसको कथाहा** (१९७०, **हाँसको नराम्रो चालको कथाहा** (१९७१), **एक बटौरे साथी** (१९७३) आदि यिनका कथाहरूमा नीति चेतनाको प्राधान्य रहेको पाइन्छ ।

माधवी (१९६५) पत्रिकामा खि.ना.सा. नामधारी व्यक्तिको **एक औपदेशिक कथा** (१९६५-६६), राममणि आ.दी. को **पातिव्रत्य प्रभाव** (१९६५) र पं. तारानाथको **सुलोचना वृत्तान्त** (१९६५-६६) जस्ता नीति-उपदेशमूलक नारी-चरित्रकेन्द्री कथाहरू छापिए। त्यसरी नै **गोर्खाली** पत्रिकामा विज्ञानविलासको **उपन्यास** (१९७२) शीर्षकको मौलिक कथा प्रकाशित भयो। यस कथामा पनि अर्तीउपदेशकै बाहुल्य छ। **चन्द्रिका** पत्रिकामा पनि जलधर सेनको **वकीलको भाग्य** (१९७५) भन्ने कथा पार्वतीदेवी-द्वारा अनूदित भई प्रकाशित भयो। यसै पत्रिकामा गदाधरको एक कथाको आधारमा शेषमणि प्रधानद्वारा अनूदित **बेलायत यात्रा** (१९७६) शीर्षकको कथा छापियो। नेपालबाहिरबाट प्रकाशित भएका उपर्युक्त पत्रिकाहरूमा विशेष गरेर आदर्शवादमा आधारित सुधारवादी किसिमका कथाहरू नै छापिए।

गोरखापत्रको प्रकाशनारम्भदेखि **गोर्खा संसार** प्रकाशित हुनुभन्दा अघिको पच्चीस वर्षको अवधिमा केही लोकप्रिय आख्यानका साथै आदर्शमा आधारित कथाका पुस्तकहरू पनि प्रकाशित भए जसले नेपाली पाठकवर्गलाई कथातर्फ आकृष्ट गऱ्यो। यस्ता कृतिहरूको स्रोतभाषा अङ्ग्रेजी, संस्कृत, हिन्दी तथा उर्दू-फारसी रहेको पाइन्छ। त्यस्ता कृतिहरू हुन्– **रतनसीङ गुरुङको औटपोष्टको कथा** (१९७१), विज्ञानविलासको **प्रियंवदा** (१९७३), अज्ञात लेखकको **शकुन्तलोपाख्यान** (१९६५), **गुन-केशरी रानीको कथा** (१९७० पछि), शम्भुप्रसाद ढुङ्गेलका **हातिमताइको कथा** (१९८१), **गुलबकावली** (१९८१-८६ तिर), सदाशिव शर्माको **बीरबल कौतुक** (१९८२) आदि। माध्यमिककालीन कथा-प्रवृत्तिको एक पक्ष (sector)लाई यी कृतिहरूले देखाउंदछन् तापनि ऐतिहासिक विकासक्रमको दृष्टिले **गोर्खा संसार**को प्रकाशनदेखि दोस्रो चरणको शुरूवात भएको भन्न सकिन्छ।

सं. १९८३ देखि देहरादूनबाट प्रकाशित हुन थालेको **गोर्खा संसार**(साप्ताहिक)मा भावुक आदर्शवादमा आधारित सामाजिक (तर मौलिक) कथाहरू नै अधिकांश देखा परे तापनि रूपनारायण सिंहका **परिवर्तन** (१९८३) र **अन्नपूर्णा** (१९८३) जस्ता स्वच्छन्दतावादी कथाहरू पनि देखा परे। त्यस्तै लाहुरेको **देवीको बलि** (१९८३) र ठाकुर चन्दन सिंहका **पुनः संयोग** (१९८३) र **छलिया ?** (१९८५) जस्ता कथाहरू पनि देखा परे। यी कथाहरूले माध्यमिककालीन अवशिष्टलाई ईषत् मात्रामा अँगालेर नेपालीकथाको आगामी आधुनिकवादको पृष्ठाधार तयार पारेका छन्। यस पत्रिकामा सुन्दरी भामा चालिसे, रामसिंह बहादुर, भीमबहादुर लिम्बू 'इष्ट', दिव्यकुमारीदेवी कोइराला आदिका पनि सुधारवादी तथा उपदेशमुखी कथाहरू प्रकाशित भएका छन्। कथाविधाको सचेष्ट निर्वाहतर्फ **गोर्खा संसार**का कथाहरू अभिमुख हुनु ऐतिहासिक महत्त्वको कुरो हो। ती कथाहरू संस्कृतको आख्यान-परम्पराबाट क्रमशः मुक्त हुँदै नेपाली सांस्कृतिक मूल्यसँग सम्बद्ध हुने प्रयासतर्फ लागेको स्पष्टसँग देखिन्छ।

आधुनिक काल (१९९२-)- मध्ययुगी प्रवृत्तिको पूर्ण परित्यागपश्चात् देशको सामाजिक-सांस्कृतिक स्थिति सापेक्षिक बौद्धिक जागृतिको परिणामस्वरूप जब नेपाली-कथा-परम्परामा सामाजिक यथार्थवादको पूर्ण प्रस्फुटन भयो- आधुनिक कालको श्रीगणेश भयो। यसको सम्पूर्ण श्रेय सं. १९९१ देखि काठमाडौंबाट प्रकाशित हुन थालेको **शारदा** (मासिक) लाई दिन सकिन्छ। यस पत्रिकामा प्रकाशित भएका कथाहरू के देखाउँदछन् भने नेपालीकथाले आधुनिकताअन्तर्गत स्वायत्त गरेको यथार्थवाद

पाश्चात्य यथार्थवादकै प्रभाव थियो । त्यसैले साहित्यिक समाजशास्त्र तथा मनोविज्ञान नै नेपाली कथामा आधुनिकवादका दुई महत्त्वपूर्ण अध्याय बने । यस पृष्ठभूमिमा आधुनिक नेपाली कथालाई जम्मा तीन धारा वा कालखण्डमा विभाजित गर्न सकिन्छ; ती हुन्–

१. यथार्थवादी धारा (१९९२-२०१९),
२. नवयुगीन धारा (२०२०-२०३६) र
३. समसामयिक धारा (२०३७-) ।

यथार्थवादी धारा (१९९२-२०१९)– आधुनिक नेपाली कथाको इतिहासमा यथार्थवादी धाराका प्रथम प्रवर्तक गुरुप्रसाद मैनाली र त्यसपछि विश्वेश्वरप्रसाद कोइराला हुन् । यी दुईमध्ये मैनालीले सामाजिक यथार्थवादलाई अँगालेर त्यसलाई आफ्नै सांस्कृतिक परिवेशअनुरूप आदर्शवादतिर उन्मुख गराए भने कोइरालाले फ्रायडवादी दर्शनअनुरूप मनोवैज्ञानिक यथार्थवादलाई अँगाले । गुरुप्रसाद मैनालीको पहिलो कथा नासो (१९९२) र विश्वेश्वर प्रसादको पनि पहिलो कथा चन्द्रवदन (१९९२) आधुनिक कालका आदि कथाहरू हुन् जसले स्पष्ट रूपमा दुई अध्यायको प्रारम्भ गरेको हामी पाउँदछौं । यी कथाहरूपछि यी कथाकार द्वयले आ-आफ्नो परम्परालाई क्रमश: अगाडि बढाउँदै लगेर नेपालीकथामा आधुनिक संस्कृतिको बलियो इतिहास तयार पारिदिए । यसै इतिहासको एकातिर बालकृष्ण सम, गङ्गाविक्रम सिजापति, हृदयचन्द्रसिंह प्रधान, इन्द्र सुन्दास, पूर्णदास श्रेष्ठ, पुष्करशमशेर, रूपनारायण सिंह, भीमनिधि तिवारी, कृष्णबम मल्ल, कृष्णप्रसाद चापागाईं आदिले सामाजिक मूल्य र मानकको अन्तर्निरीक्षण गरी सामाजिक यथार्थको उपस्थापन गरे तथा नेपाली समाजले अपेक्षा गरेअनुसार आदर्शलाई अङ्गीकार गरे भने अर्कातिर भवानी भिक्षु, गोविन्द गोठाले, तारिणीप्रसाद कोइराला, विजय मल्ल, देवकुमारी थापा आदिले विभिन्न कोणबाट मानवमनको गहिराइभित्र डुबुल्की मारी मनोलोकका यथार्थलाई आफ्ना कथाको विषयवस्तु बनाए । सामाजिक यथार्थवादअन्तर्गत नेपाली कथाकारहरूले समाजमा भएका खराबीहरूप्रति आलोचनात्मक दृष्टिकोण राखे तथा पुरातन संस्कृतिप्रति मोह पनि राखे । यस परम्परामा लक्ष्मीप्रसाद देवकोटा, शिवकुमार राई, केशवलाल कर्माचार्य, पूर्णप्रसाद ब्राह्मण, शङ्कर कोइराला, दौलतविक्रम बिष्ट, अच्छा राई 'रसिक' आदिले पनि योगदान दिएको पाइन्छ । मनोवैज्ञानिक यथार्थवादको परम्परागत अनुयायीका रूपमा बालकृष्ण सम, पुष्करशमशेर, केशवलाल कर्माचार्य आदिको पनि उत्तिकै योगदान रहेको छ ।

यथार्थवादी धाराको अझ विस्तार र विकास भएको थियो २००७ सालको क्रान्तिपश्चात् । यस क्रान्तिले नेपालीहरूको अवरुद्ध सामाजिक आर्थिक जीवनलाई एकाएक उन्मुक्त गराइदियो र मानवअधिकारको उपभोग गर्ने सुअवसर सबैलाई प्रदान गऱ्यो । अब राजनीतिक बन्धन देशमा रहेन र सबैजना स्वतन्त्रताको खुल्ला मैदानमा भेला भई आ-आफ्नो सीप र प्रतिभाको उन्नयनमा लागे । देशप्रति सबैको आशावादी दृष्टिकोण रह्यो । यसै पृष्ठभूमिमा साँघुरो सीमाभित्र खुम्चेको नेपाली यथार्थवाद अब विस्तार रूपमा अग्रसर हुन थाल्यो । नेपालीकथामा समाजजादी यथार्थवाद अर्थात् प्रगतिवाद यसैको परिणाम थियो । एकातिर डेढ दशकदेखि परम्परामा प्रवाहित भएको सामाजिक तथा मनोवैज्ञानिक यथार्थवादी धारा झन् सबल हुँदै गयो भने अर्कातिर यो नयाँ यथार्थवाद ठूलो जोश र जाँगरका साथ देखा परी एउटा आन्दोलनको रूपमै परिणत भयो । ऐतिहासिक विकासक्रमको दृष्टिले कथाकार रमेश विकललाई यस नवीन

यथार्थवादका अग्रणी 'पायोनीयर' मान्न सकिन्छ । उनले मार्क्सको आर्थिक नियतत्ववादको सिद्धान्तमा आधारित कलात्मक मूल्ययुक्त सुन्दर प्रगतिवादी कथाहरू लेखेर आधुनिकतावादलाई नयाँ दिशाबोध प्रदान गरे । २००७ सालउपरान्त यस नयाँ यथार्थवादको इतिहास हेर्दा के पाइन्छ भने खास गरीकन २०१० को दशकतिरदेखि विशेषत: काठमाडौं र बनारसमा धेरै नै प्रगतिशील सङ्घ-संस्थाहरू स्थापित भए, अनि निकै नै सङ्ख्यामा कथासङ्ग्रहहरू पनि प्रकाशित भए । तारानाथ शर्मा, वल्लभमणि दाहाल, भवानी घिमिरे, बालकृष्ण पोखरेल, गोविन्दप्रसाद लोहनी, देवमणि ढकाल, कोषराज रेग्मी, विन्दुप्रसाद नेपाली, चूडामणि रेग्मी, डी.पी. अधिकारी, कृष्णप्रसाद सर्वहारा आदिले यस नयाँ धारालाई एउटा सजीव परम्परामा प्रवर्तन गर्न ठूलो योगदान दिएको पाइन्छ । यस धाराले जिउँदो-जाग्दो आन्दोलनकै रूप लिएको हुँदा यससँग सम्बद्ध गतिविधिहरू निकै प्रभावकारी रहे ।

सं. २०१० को दशकमा नेपालमा राष्ट्रिय स्तरका संस्थाहरू खोलिनाका साथै प्रगति, रूपरेखा आदि जस्ता उच्चस्तरीय पत्रिकाहरू प्रकाशित भइदिनाले नेपालीकथाहरू पनि झन्-झन् समृद्ध हुँदै जान थाले । नेपालको राजनीतिको इतिहासमा यस दशकको जुन महत्त्व रहेको छ, त्यसको प्रभाव नेपाली कथामा पनि नपरीरहन सकेन । पुराना र नयाँ दुवै छिमलका कथाकारहरू यस दशकमा सक्रिय रहे । सोमध्वज बिष्ट, पोषण पाण्डे, पुष्कर लोहनी, कुमार ज्ञवाली, प्रेमा शाह, मदनमणि दीक्षित, कुमार नेपाल, परशु प्रधान जस्ता प्रतिभाहरूले नेपाली कथाको स्वरूपमै परिवर्तन ल्याइदिए उता भारतबाट लीलबहादुर क्षेत्री, इन्द्रबहादुर राई जस्ता कथाकारहरूले यथार्थवादी अवधारणालाई अझ व्यापक बनाए । तत्कालीन सामाजिक समस्याभित्रका जटिलतालाई प्रस्तुत गर्न र मानिसका अन्तर्मनका विविध अवस्थालाई चित्रण गर्न यी कथाकारहरू प्रवृत्त रहे । यस दशकमा कथामा यौनतत्त्वको समावर्तन निकै लोकप्रिय रह्यो । कथाकारहरूले बौद्धिक प्रयोगपट्टि पनि त्यत्तिकै उत्कण्ठा देखाए ।

नेपाली कथाको आधुनिक कालमा 'यथार्थवादी धारा' भन्नु नै समाज तथा व्यक्तिका भित्री-बाहिरी रूपको तथ्यलाई विश्वसनीयतातर्फ अभिमुख गर्नु हो । यस धाराले नेपाली समाजसापेक्ष, संस्कृतिसापेक्ष एवं युगसापेक्ष अभिव्यक्ति गरेकाले यो नेपाली सामाजिक अध्ययनको अभिलेख समान हुन सकेको छ ।

नवयुगीन धारा (२०२०-२०३६)- सं. २०२० को दशकको प्रारम्भदेखि नै आधुनिक नेपालीकथाको इतिहासमा नयाँ अध्यायको श्रीगणेश भयो; त्यो थियो परम्परागत लेखनप्रति घोर वितृष्णा र नयाँ प्रकारको लेखनविधिप्रति आकर्षण । त्यसैले यस दशकमा यता नेपालमा मात्र होइन उता भारतीय नेपालीकथाकारहरूको गढ मानिएको दार्जीलिङमा समेत परम्पराविरोधी आन्दोलन देखा पर्‍यो । यसअनुसार उता दार्जीलिङबाट शुरू भएको तेस्रो आयमेली आन्दोलन(२०२० तिर)ले नेपाली-कथामा आधुनिकतासम्बन्धी धारणामा एकाएक आमूल परिवर्तन ल्याइदियो जसको फलस्वरूप अमूर्त कथाको प्रवर्तन भयो भने यता नेपालमा चाहिँ राल्फा (२०२३ तिर), अस्वीकृत जमात (२०२५ तिर), अमलेख (२०२६), बूट पालिस (२०३० को दशकको प्रारम्भतिर) जस्ता आन्दोलनहरूले नेपालीकथामा नयाँ चिन्तन-धाराको प्रवेश गरायो । कथाकारहरू नवीनतापट्टि आकर्षित भए, अनि नवचेतना,

नवधारणा, नवदृष्टि, नवपरिप्रेक्ष्यप्रति तिनीहरूको सर्वाधिक झुकाव रह्यो । त्यसैले यो नयाँ परम्परा 'नवयुगीन धारा'का रूपमा प्रसिद्ध रह्यो ।

आधुनिक नेपाली कथामा नवयुगले नयाँ आत्मगत यथार्थको खोजमा कथाकारहरूलाई तल्लीन गरायो । त्यसैले इन्द्रबहादुर राईले कथामा वस्तु होइन वस्तुताको आग्रह राखे भने नेपालमा चाहिँ जीवनको विसङ्गति एवम् नि:सारता तथा आन्तरिक अनुभूतिले पूर्ण जीवन, काल तथा युगबोधतर्फ कथाकारहरूले दृष्टि पुऱ्याए । ध्रुवचन्द्र गौतम, मनु ब्राजाकी, पारिजात, शैलेन्द्र साकार, भाउपन्थी, ध्रुव सापकोटा आदि कथाकारहरूले वर्तमान समयमा जटिलतर बन्दै गएको जीवनको परिप्रेक्ष्यमा कथाहरू लेखे । वैयक्तिक कुण्ठाभित्र अलमलिएर जीवनलाई पराजयको स्थितिमा भोग्न बाध्य भएको मानिसको दुर्भाग्यको कथा यी कथाकारहरूले लेखे । अनेक विसङ्गति र विरोधहरूका माझ दु:खपूर्ण जीवन बाँच्दै अस्तित्वको खोजमा निरन्तर सङ्घर्षरत मानिसको कथा पनि यी कथाकारहरूले लेखेका छन् ।

विद्रोह र व्यङ्ग्यका साथै विद्यमान सामाजिक विसङ्गति तथा शोषणको विरोध गर्दै स्वतन्त्रताको प्राप्तिको निम्ति भएको प्रयासको जीवन्त प्रस्तुति यस नवयुगीन धाराअन्तर्गत भएको पाइन्छ । खगेन्द्र सङ्ग्रौला, राजव, पूर्ण विराम, जगदीश घिमिरे, विश्वम्भर चञ्चल, भागीरथी श्रेष्ठ, सनत रेग्मी, देवेन्द्रप्रताप शाह, किशोर नेपाल, जैनेन्द्र जीवन, अनिता तुलाधर आदि कथाकारहरूले यस पृष्ठभूमिमा युगीन यथार्थलाई आफ्ना कथाहरूमा विषयबद्ध गरेका छन् । कथाकारहरूमा भावुकताभन्दा बौद्धिक सचेतता तथा युगबोध बढी पाइने हुनाले तिनीहरूका कथा आख्यानात्मकभन्दा बढी विचारात्मक भएका छन् ।

सं. २०२० को दशकमा यौन कथा निकै लोकप्रिय रह्यो । कथाकारहरूले कालजन्य जटिल परिस्थितिको शिकार भएको मानिसका यौनकुण्ठा र समस्यालाई गम्भीर रूपबाट प्रस्तुत गरे । यसको साथै यस दशकमा विभिन्न मानवीय सङ्कट र विश्वजनीन सन्त्रासबाट पीडित मानिसको मानसिक अवस्थामा केन्द्रित रहेर पनि कथाकारहरूले कथा लेखे । यस नयाँ परम्परामा कथाको परम्परागत ढाँचा क्रमश: भत्कँदै गयो र कथाकारहरूले 'अकथा'को प्रदेशभित्र पनि प्रवेश गरे । कथाकारहरूमा प्रयोगशीलताको प्रवृत्ति देखा पऱ्यो, अर्थात् नयाँ-नयाँ शैलीका कथाहरूद्वारा कथा-परम्परामा गतिशील चरित्र देखा पऱ्यो । समयले ल्याएको परिवर्तित मूल्यका साथै अन्तर्राष्ट्रिय परिस्थितिको प्रभावस्वरूप हाम्रा कथाकारहरूले नेपाली कथाका संरचना र रूपविन्यास दुवै पक्षलाई द्रुत गतिमा गतिमान् तुल्याए । यस नवयुगीन धाराका अन्य प्रतिभाहरू थिए- पुष्कर लोहनी, परशु प्रधान, हरिहर खनाल, सन्तोष भट्टराई, कविताराम, मञ्जु काँचुली, वनमाली निराकार, गोपाल पराजुली, किशोर पहाडी, विजय चालिसे, इन्दिरा प्रसाईं, ध्रुव मधिकर्मी, लब गाउँले, नारायण ढकाल, इस्माली आदि ।

नवयुगीन धारा आत्मगत यथार्थतर्फ उन्मुख अपेक्षाकृत बढी दार्शनिक धारा हो । यस धाराले कालसम्बद्ध जीवनलाई नयाँ दृष्टिकोणबाट परिभाषित गऱ्यो । गम्भीर चिन्तन र वैचारिक द्वन्द्वको प्रतिफल यस धाराका कथाहरूमा पाइन्छ ।

समसामयिक धारा (२०३७-)- आधुनिक नेपालीकथाको इतिहासमा यो समसामयिक धारा अघिल्लो धाराकै विस्ताररूप हो तापनि यसको आफ्नै स्वरूप रहेको पाइन्छ जुन यस प्रकार छ–

- स्वतन्त्रताको प्राप्तिका निमित्त सङ्घर्ष र विद्रोह,
- एक्लोपनको नियतिप्रति चिन्ता,
- जीवन बाँच्नुको कठिनाइबोध,
- सामाजिक-सांस्कृतिक मानकप्रति वितृष्णा,
- आर्थिक जटिलताबाट पराजयको अनुभूति,
- विसङ्गतिपूर्ण स्थितिप्रति व्यङ्ग्य
- प्रगतिशील चेतनाको तीव्रता,
- आञ्चलिक चित्रणपट्टिको उन्मुखता,
- स्वैरकल्पनाको प्रयोगमा रुचि
- विश्वजनीन सन्दर्भहरूप्रतिको सचेतता र
- बौद्धिक चेतनाको अभिव्यक्ति ।

यस धारामा नवयुगीन धाराकै कथाकारहरूको ठूलो योगदान रहेको छ । ती कथाकारहरूले काल-सापेक्ष चिन्तन-धारालाई ज्यादै सचेतताकासाथ आफ्ना कथाहरूमा विषयबद्ध गरेका छन् । पुरानो परम्पराप्रतिको विमोह यस धाराका कथाकारहरूमा पनि पाइने हुनाले यस विधाको स्वरूपगत गतिशीलतामा तिनीहरूले पनि खूबै ध्यान पुऱ्याएका छन् । नयाँ शैलीमा नयाँ रूप दिएर कथाकारहरूले नेपालीकथालाई अति नै पुरातन हुनबाट जोगाएर यसलाई इतिहासमा गतिमान् तुल्याइदिएका छन् ।

निष्कर्ष– दुई शताब्दीभन्दा लामो फड्को मारिसकेको नेपालीकथाको इतिहासको आफ्नै विकास-प्रक्रिया रहेको छ । कथा समाज-सापेक्ष विधा भएकोले नेपालीकथामा पनि तत्कालीन सामाजिक (सांस्कृतिक, शैक्षिक, आर्थिक, राजनीतिक आदि) स्थिति र त्यसमा आएको परिवर्तनको प्रभाव परेको पाइन्छ । शुरू-शुरूमा नेपालीकथामा संस्कृत तथा फारसी-उर्दूको प्रभाव परे तापनि विक्रमको बीसौं शताब्दीको अन्तिम दशकमा पाश्चात्य प्रभावलाई समेत स्वीकारिएकोले यसबाट यो विधा क्रमशः गतिशील हुँदै गयो यस गतिशीलतामाझ पनि नेपालीकथा आफ्नो मौलिकताको स्थापनामा कहिल्यै चुकेन । इतिहासले के देखाउँदछ भने नेपालीमा यस विधामा प्रवृत्तिगत भिन्न-भिन्न परम्पराको निर्माण भयो र त्यस परम्परामा प्रतिभाहरूको अवतरण सन्तोषजनक रह्‍यो । यो क्रम वर्तमान कालसम्म निरन्तर रूपमा चलेको पाइन्छ ।

–द.श्रे.सं.

कला– मानव-जीवनको लागि अत्यावश्यक विषयहरूमध्ये कला पनि एक हो । कला भन्नाले समयको परिमाण, चन्द्रमाका १६ कला, तन्त्रशास्त्रसम्बन्धी र कामकला जस्ता अन्यान्य कला पनि बुझिन्छन् तापनि १४ विद्याका ६४ कला भन्ने जुन प्रसिद्धि छ; यहाँ त्यसतर्फ नै प्रकाश पार्न खोजिएको हो । हुन त कला भन्नासाथ सामान्यत: शिल्प अर्थात् विभिन्न कार्यहरूको सीप (कौशल) भन्ने ज्ञात हुन आउँछ । मानव-व्यवहारको सञ्चालनको लागि चाहिने यावत् क्रियाकलापहरूमा निपुण बनाउने प्रविधि नै कला हो । जुनसुकै कुरामा पनि कलात्मकता जुन भनिन्छ; त्यसले तद्विषयक सूक्ष्मता, गाम्भीर्य र परिपूर्णतालाई सङ्केत गरि रहेको हुन्छ । कला र विज्ञान एक-अर्कोदेखि पृथक् भन्ने किसिमको जुन अवधारणा छ र व्यवहार पाइन्छ; त्यो त्यति सहज र निश्चित मान्न सक्दैन । 'मोक्षेदैधीर्ज्ञानमन्यत्र विज्ञानं शिल्पशास्त्रयो:' मोक्षपरक बुद्धि ज्ञान र शिल्प, शास्त्रसम्बन्धी बुद्धि विज्ञान हो भन्ने अमर-कोशअनुसारको व्यवस्थासँग पनि कला र विज्ञान एकदमै फरक भन्ने अवधारणाले त्यति तालमेल खाँदैन । यी सबै विचार गर्दा कला केवल कला मात्र नभएर अवस्थानुसार ज्ञान, विज्ञान दुवै हो र 'कला कलाकै लागि' नभएर जीवनको लागि हो भन्ने नै स्पष्ट हुन आउँदछ ।

कलासम्बन्धी यस्तो सामान्य दृष्टिकोण त छँदैछ। यहाँ खास प्रकाश पार्नुपर्ने विधाकलाको विषय अर्थात् १४ विधाका ६४ कला हुँदा प्रथमत: १४ विद्याको उल्लेख गरिन्छ। ऋक्, यजु:, साम, अथर्ववेद यी ४ वेद यिनका शिक्षा, कल्प, व्याकरण, निरुक्त, ज्यौतिष, छन्द:, यी ६ अङ्ग र पुराण, न्याय, मीमांसा, धर्मशास्त्र यी ४ समेत गरी १४ विद्या मानिएका छन्। कसैले १८ विद्या र शुक्रनीतिसारमा त विद्या सङ्ख्या ३२ सम्म पनि मानिएको छ।

शुक्रनीतिमा विद्या र कलाको परिभाषा गर्दा वाणीद्वारा राम्ररी सम्पन्न गर्न सकिने कर्म, जुनजुन हुन् ती विद्याभित्र पर्दछन्, जुन कर्म वाणी नभएका लाटाहरूबाट पनि हातद्वारा सम्पन्न गर्न सकिने हुन्छन् ती कला हुन् भनिएको छ।

यद्यत्स्याद् वाचिकं सम्यक्
कर्म विद्याभिसंज्ञकम्।
शक्तो मूकोऽपि यत्कर्तुं
कलासंज्ञं तु तत्स्मृतम्॥

-शुक्रनीति ४ अ. २४२ श्लो.

तर यो परिभाषा कामशास्त्रान्तर्गत कलाहरूसँग त्यति मेल खाँदैन भनी टिप्पणीकारहरू भन्दछन्।

विभिन्न क्रियाहरूबाट अर्थात् कामका प्रकृतिबाट कलाका विभिन्न प्रकारहरू उत्पन्न भएका हुन्। जुनजुन कलाको आश्रय लिएर मानिसहरूले जीविका चलाउँदै आए; ती-ती कलाका नामबाट उनीहरूको जाति भनिन थालेको हो भनी **शुक्रनीतिसार** विद्याकला निरूपण प्रकरणमा बताइएको छ। जुन यसप्रकार छ-

पृथक् पृथक् क्रियाभिर्हि
कलाभेदस्तु जायते।
यां यां कलां समाश्रित्य
तन्नाम्ना जातिरुच्यते॥

शु.नी.४/६६

यसलाई आधार मानी स्पष्ट पार्न खोज्दा कलाको उत्पत्ति एवं विकास मानिसको आजीविकासँग सम्बद्ध रहेको र जाति-प्रचलन पनि कलासँग गाँसिएको देखिन आउँदछ। शुक्रनीतिसारमा उल्लेख गरिएअनुसारका ६४ कला यस प्रकार छन्।

१. नर्तनकला– हावभावादिका साथ नाच्नु
२. वाद्यवादनकला– अनेक प्रकारका बाजा, बजाउने र बजाउने ज्ञान।
३. वस्त्रालङ्कार सन्धानकला– स्त्रीपुरुष दुवैका कपडा गहना पहिऱ्याउने ज्ञान।
४. रूप-प्रकाशनकला– अनेक किसिमका रूप प्रकट गर्ने तरीका।
५. शय्यास्तरणसंयोग-पुष्पादिग्रथनकला– बिछ्यौना लगाउने र पुष्पादि सजाउने ज्ञान।
६. द्यूताद्यनेकक्रीडा-मनोरञ्जनकला– जूवा आदि अनेक खेलद्वारा मनोरञ्जन गर्ने ज्ञान।
७. अनेकासनसन्धान-रतिज्ञानकला – अनेक आसनबाट रतिक्रीडा गर्ने ज्ञान।

यी सात कलाको साङ्गोपाङ्ग वर्णन, सामवेदको उपवेद गान्धर्ववेदमा गरिएको पाइन्छ।

८. मकरन्दासवादि-मद्यादि-निर्माणकला– फूलका रसबाट आसवादि मादक पदार्थ तथा अन्य मद्य पदार्थ बनाउने ज्ञान।
९. शल्यगूढाहृति-शिराव्रण-वेधकला– बिझेका काँडा नदुखाई झिक्ने र नसामा उत्पन्न घाउहरू चिरफार गर्ने ज्ञान।
१०. हीनादिरससंयोगान्नादि-संपाचनकला– मसला नून आदि ठीक पारी खाना पकाउने ज्ञान।
११. वृक्षादि-प्रसवारोपपालनादिक्रियाज्ञान-

कला– रूख रोप्ने, बढाउने र फलाउने फुलाउने ज्ञान ।

१२. पाषाणधात्वादिद्रुति-तद्भस्मकरणकला– ढुङ्गा धातु आदि गलाउनु र तिनको भस्म तयार गर्ने ज्ञान ।

१३. यावदिक्षुविकारनिर्माणकला–उखु आदिबाट सख्खर चिनी आदि बनाउने ज्ञान ।

१४. धात्वौषधीनां संयोगक्रियाज्ञानकला–धातु र औषधिहरू मिलाउने र प्रयोग गर्ने ज्ञान ।

१५. धातुसाङ्कर्य-पार्थक्यकरणकला– एकै ठाउँमा मिलेका स्वर्णादि धातुहरूलाई छुट्ट्याउने ज्ञान ।

१६. धात्वादिसंयोगापूर्वविज्ञानकला– अपूर्व ढङ्गले धात्वादि जडान गर्ने ज्ञान ।

१७. क्षारनिष्कासनज्ञानकला– नून निकाल्ने तौर-तरीकाको ज्ञान ।

यी १० वटा, ऋृग्वेदको उपवेद आयुर्वेदशास्त्रमा विस्तृत रूपमा वर्णित छन् ।

१८. पदादिन्यासत: शस्त्रसन्धानविक्षेपकला– गोडारखाइविशेषबाट शस्त्रादि चढाउने र प्रहार गर्ने ज्ञान ।

१९. सन्ध्याघाताकृष्टिभेद-मल्लयुद्धकला– मर्मस्थलमा प्रहार गर्ने खिचने आदि गर्ने मल्लयुद्ध गर्ने ज्ञान ।

२०. लक्ष्ये पन्त्राद्यस्त्रनिपातनकला– निशाना ताकेर यन्त्र-अस्त्रादि चलाउने ज्ञान ।

२१. वाद्यसङ्केततो व्यूहरचनादिकला– बाजाको सङ्केतअनुसार व्यूहरचना गर्ने ज्ञान ।

२२. गजाश्वरथगत्या युद्धसंयोजनकला– हात्ती, घोडा, रथ हाँकेर युद्धसञ्चालन गर्ने ज्ञान ।

यी ५ कला यजुर्वेदको उपवेद धनुर्वेदमा सविस्तार वर्णित छन् ।

२३. विविधासनमुद्राभिर्देवतातोषणकला– पद्मादि आसन र मत्स्यादि मुद्राबाट देवता तुष्ट पार्ने ज्ञान ।

२४. सारथ्यकला– रथ हाँक्ने विभिन्न ज्ञान ।

२५. गजाश्वादेर्गतिशिक्षाकला– हात्ती र घोडाको चाल सिकाउने ज्ञान ।

२६. मृत्तिकाभाण्डादिनिर्माणकला– माटाका विभिन्न प्रकारका भाँडा बनाउने ज्ञान ।

यी ४ कला भिन्नै प्रकृतिका कला हुन् ।

२७. काष्ठकला– काठका विभिन्न भाँडा बनाउने र बुट्टा काट्ने ज्ञान ।

२८. पाषाणकला– ढुङ्गाका विभिन्न भाँडा मूर्तिहरू बनाउने ज्ञान ।

२९. धातुकला– धातुका भाँडा-वर्तन र मूर्ति आकारहरू निर्माण गर्ने ज्ञान ।

३०. चित्रालेखनकला– सुन्दर चित्र आदि निर्माण गर्ने ज्ञान ।

यी ४ कला पृथक् प्रकृतिका ललित कला हुन् ।

३१. तडागवापीप्रासादसमभूमिक्रिया– तलाउ, कूवा, दरबार बनाउने र भूमि समतल बनाउने ज्ञान ।

३२. घटयाद्यनेकयन्त्रनिर्माणकला– घडी जस्ता अनेक यन्त्र बनाउने ज्ञान ।

३३. वाद्यनिर्माणकला– अनेक प्रकारका बाजा बनाउने ज्ञान ।

३४. हीनमध्यादिसंयोगवर्णादिरञ्जनकला– निम्न, मध्यम तथा उत्तम रङ्ग मिलाई वस्त्रादि रँगाउने सीप ।

३५. जलवाष्पाग्निसंयोगनिरोधक्रियाकला– पानी, बाफ र आगाको संयोग र निरोध-द्वारा यन्त्रादि बनाउने र त्यसै- द्वारा अनेक कार्य गर्ने ज्ञान ।

३६. नौकारथादियान निर्माणकला– डुङ्गा, रथ आदि यान निर्माण ज्ञान ।

३७. सूत्रादिरज्जुकरणविज्ञानकला– डोरी बाट्ने आदि ज्ञान ।

३८. अनेकतन्तुसंयोगैः पटबन्धकला– धागाबाट लुगा बुन्ने ज्ञान ।

३९. रत्नवेधादिसदसज्ज्ञानकला– रत्नमा प्वाल पार्ने र असल कमसल जाँच्ने ज्ञान ।

४०. स्वर्णादियाथात्म्यविज्ञानकला– सुन आदि धातु चिन्ने पारख गर्ने ज्ञान ।

४१. कृत्रिमस्वर्णरत्नादिक्रियाज्ञानकला– कृत्रिम सुन-रत्न आदि बनाउने ज्ञान ।

४२. स्वर्णालङ्कारकृतिलेपादिकृतिकला- सुन आदिका गहना बनाउने र जलप लगाउने ज्ञान ।

४३. चर्ममार्दवादिक्रियाज्ञानकला– छाला मड्याई नरम बनाउने आदि कला ।

४४. पशुचर्माङ्गनिहारक्रियाज्ञानकला– पशुका शरीरबाट छाला काढ्ने ज्ञान ।

४५. घृतान्तदुग्धदोहादिविज्ञानकला– दूध दुहुनुदेखि घीउ बनाउनेसम्म ज्ञान ।

४६. कञ्चुकादिसीवनविज्ञानकला– लुगा सिउने आदि ज्ञान ।

४७. जले बाह्वादि तरण कला– पानीमा ख्याई बाँकटे हानेर तर्ने ज्ञान ।

४८. गृहभाण्डादिमार्जनविज्ञानकला– घरका भाँडाकुँडा सफा गर्ने ज्ञान ।

४९. वस्त्रसम्मार्जनकला– लुगा राम्ररी धुने सफा गर्ने जस्ता कामको ज्ञान ।

५०. क्षुरकर्मकला– कपाल खौरने विभिन्न तौरतरीकाको ज्ञान ।

५१. तिलमांसादिस्नेहनिष्कासनकला- तिल-तोरी मांस आदिबाट तेल निकाल्ने ज्ञान ।

५२. सीराकर्षण-वृक्षाद्यारोहणकला– जोत्ने खन्ने आदि र रूख चढ्ने आदि ज्ञान ।

५३. मनोनुकूलसेवाकृतिज्ञानकला- मन पर्ने किसिमसँग सेवा गर्ने ज्ञान ।

५४. वेणुतृणादिकृतिज्ञानकला– बाँस, निगालो, पराल आदिको वस्तु निर्माण गर्ने ज्ञान ।

५५. काचपात्रादिकरणविज्ञान– काँच-गिलास आदि पात्र बनाउने ज्ञान ।

५६. जलसंसेचनसंहरणक्रियाज्ञानकला– खेतबारीमा पानी लगाउनु, थुन्नु आदि ।

५७. लोहाभिसारशस्त्रास्त्रकृतिज्ञानकला- फलामका भाँडाकुँडा एवं शस्त्रास्त्र बनाउने ज्ञान ।

५८. गजाश्ववृषभोष्ट्राणां पल्पाणादिक्रिया-ज्ञानकला– हात्ती, घोडा, साँढे उँटहरूका हौदा, गद्दी, काठी आदि बनाउने ज्ञान ।

५९. शिशुसंरक्षणधारणक्रीडनकला– बच्चाको पालन-पोषण गर्ने र खेलाउने ज्ञान ।

६०. अपराधिजनसुयुक्तताडनज्ञानकला– अपराधीलाई उचित दण्ड दिने ज्ञान ।

६१. नानादेशीयवर्णसुसम्यक् लेखनकला– विभिन्न देशका वर्णमाला राम्ररी लेख्ने ज्ञान ।

६२. ताम्बूलरसादिकृतिज्ञानकला– पान राख्ने बनाउने आदि क्रिया ज्ञान ।

६३. आशुकारित्वरूपादानकला– कला सम्पादनमा शीघ्रता ल्याउने कला ।

६४. चिरक्रियारूपप्रतिदानकला– कुनै काम गर्नमा विलम्ब गर्नु प्रतिदान कला हो ।

आदान र प्रतिदान यी दुई हुन त गुण हुन् तापनि कला नै मानिएका छन् । यसरी यी दुई समेत गरी ६४ कला, सामान्य परिचयका साथ शुक्रनीतिसारमा परिगणन गरी सङ्क्षेपमा उल्लेख गरिएका छन् ।

'यां यां कलां समाश्रित्य
तां तां कुर्यात् स एव हि ।'

-शु.नी. ४/१०१

'ज-जसले जुन-जुन कलाको आश्रय

गरी निपुणता प्राप्त गरेका छन्, ती-ती कलामा तिनै-तिनै मानिस वा वर्ग नै सर्वथा संलग्न रहिरहनु पर्दछ' भनी समाजलाई सुव्यवस्थित एवं मर्यादित राख्ने परिकल्पना गरिएको पाइन्छ ।

अहोरात्रैश्चतुःषष्ट्या संयत्तौ तावतीः कलाः ।
श्रीकृष्ण र बलरामले ६४ अहोरात्रमा आफ्ना गुरु सान्दीपनिबाट ६४ कला संयमका साथ सिकेका थिए भन्ने कुरा श्रीमद्भागवत दशमस्कन्ध ४५ अध्यायमा उल्लेख गरिएको पाइन्छ । श्रीमद्भागवत अन्वितार्थप्रकाशिका टीकामा-

चतुःषष्टि शैवतन्त्रात्
कलाः स्वामिभिरुद्धृताः ।
स्फुटीक्रियन्ते क्रमतो
बालानां सुख हेतवे ॥

यसरी शैवतन्त्रबाट स्वामीहरूले निकालिएका भनी १. गीत २. वाद्य ३. नृत्य ४. नाट्य ५. आलेख्यज...... ६०. कर्षक्रीडा ६१. बालक्रीडा ६२. भूतचेटादेर्मन्त्रसाधन-वैनानिकी कला ६३. वैजयिकी कला ६४, वैतालिकी कला, गरी ६४ नै कला (यहाँ आरम्भ र अन्त्यका ५/५ मात्र देखाइएका) परिगणनका साथ उल्लेख गरिएका छन् । श्रीमद्भागवतको उक्त स्थलमा श्रीधर स्वामीको व्याख्यानमा पनि कला नाम र परिगणन अन्वितार्थप्रकाशिकानुसार शैवतन्त्रोक्त ६४ नै समान किसिमले उल्लेख गरिएका छन् ।

काम-शास्त्रानुसारका ६४ कला र उक्त कलाहरूमा नाम र कामको हिसाबले केहीमा पार्थक्य हुंदा तुलनात्मक ज्ञानको लागि वात्स्यायनकृत कामसूत्र(१/३/१५)बाट उद्धृत गरिएका कलाहरूको नामतः परिगणन गरिन्छ । ती हुन् १. गीत, २. वाद्य, ३. नृत्य, ४. आलेख्य, ५. विशेषकच्छेद्य (भूर्जादिपत्रमय-तिलकच्छेदन) ६. तण्डुलकुसमवलिविकार ७. पुष्पास्तरण ८. दशनवसनाङ्गराग, ९. मणिभूमिकाकर्म, १०. शयनरचन, ११. उदकवाद्य, १२. उदकाघात १३. अद्भुत दर्शनवेदिल, १४. माल्यग्रथनविकल्प, १५. शेखरकापीडयोजन, १६. नेपथ्यप्रयोग, १७. कर्णपत्रभङ्ग १८. गन्धयुक्ति १९. भूषणयोजन, २०. इन्द्रजाल २१. कौचुमार-योग [वाजीकरण (बल, वीर्य ओज बढ्ने औषधनिर्माणकोप्रयोग । २२. हस्तलाघव, २३. चित्रशाकयूषभक्षविकारक्रिया, २४. पानकरसरागासवयोजन, २५. सूचीवानकर्म (सिउने बुन्ने जस्ता) २६. सूत्रक्रीडा (डोरी-सम्बन्धी चटक) २७. वीणाडमरुकवाद्य, २८. प्रहेलिका, २९. प्रतिमाला (अन्त्याक्षरिका) ३०. दुर्वाचक योग (दुःखले बाच्न सकिने शब्दार्थयोग) ३१. पुस्तकवाचन, ३२. नाटकाख्यायिकादर्शन, ३३. काव्यसमस्यापूरण, ३४. पट्टिकावेत्रक्रम विकल्प, ३५. तर्कुकर्म (धागो कात्नु, कुँद्नु वा शाणकर्म (शस्त्रास्त्रमा साँध लगाउनु), ३६. तक्षण, ३७. वस्तुविधा, ३८. रूप्यरत्नपरीक्षा, ३९. धातुवाद, ४०. मणिरागाकरज्ञान, ४१. वृक्षायुर्वेद, ४२. मेषशावककुक्कुटयुद्ध-विधि, ४३. शुकसारिका-प्रलापन, ४४. उत्सादन-संवाहन-केशमर्दनकौशल, ४५. अक्षरमुष्टिका कथन, (अक्षरच्युत-ज्ञान) ४६. म्लेच्छितक विकल्प (सङ्केत बोल्नु आदि) ४७. देश-भाषाज्ञान, ४८. पुष्पशकटिका, ४९. निमित्त-ज्ञान, ५०. यन्त्रमातृका, ५१. धारणमातृका, ५२. सम्पाठ्य (धेरै मिलेर स्वर मिलाई पढ्नु) ५३. मानसी काव्यक्रिया ५४. अभिधानकोष ज्ञान, ५५. छन्दोवृत्तज्ञान, ५६. क्रियाकल्प (काव्यक्रियाकल्प) ५७. छलितकयोग (रूप बदलेर ठग्नु आदि) ५८. वस्त्रगोपन (वस्त्रसंरक्षण परिधान आदि) ५९. द्यूतविशेष, ६०. आकर्षक्रीडा (पाशक क्रीडा) ६१. बालक्रीडनक, ६२. वैनयिकविद्याज्ञान (विनय अनुशासन

आदिको ज्ञान) ६३. वैजयिकविद्याज्ञान (अपराजितादि विद्या, विजय फल र शस्त्र-विद्याको ज्ञान) ६४. व्यायामिकविद्याज्ञान ।

यी कामशास्त्रोक्त कला र श्रीमद्भागवत व्याख्यानमा उद्धृत कलाहरूमा पाइने पार्थक्य यस प्रकार छ–

कामशास्त्र	श्रीमद्भागवत
४. आलेख्य	४. नाटच, ५. आलेख्य
११. अद्भुतदर्शनवेदिता (भागवतमा छैन)	१३. चित्रभोग
२१. कौचुमार योग	२१. कौतुमार योग
२२. चित्रशाकयूषभक्ष्य विकार क्रिया,	२२. चित्रशाकापूयभक्ष्य विकार क्रिया
४०. मणिरागाकरज्ञान	४०. मणिज्ञान, ४१. आकर ज्ञान
४५. उत्सादन संवाहन	४५. उत्सादन,
४६. केशमर्दन- कौशल	४६. केशमार्जन-कौशल
४९. निमित्तज्ञान (भागवतमा छैन)	५०. यन्त्रमातृका-धारण मातृका
५०. यन्त्रमान्तृका,	५१. धारणमातृका,
५२. सम्पाहय	५२. संवाच्य
६४. व्यायामिकविद्या-ज्ञान,	६४. वैतालिकी विद्याज्ञान

कलाग्रन्थहरू खास गरी आयुर्वेद, धनुर्वेद, गान्धर्ववेद, तन्त्रशास्त्र, दण्डनीति र कामशास्त्रसित सम्बद्ध रहेका पाइन्छन् ।

-सि.गौ.

कलावाद- कलावाद पश्चिमी वाङ्मयमा कुनै खास वाद नभई एक नारा मात्र हो जसलाई "कला कलाकै लागि" (Art for art's sake) भनिन्छ । यो नारा उन्नाइसौं शताब्दीको उत्तरार्ध र बीसौं शताब्दीको शुरूमा जर्मन दार्शनिकहरूबाट प्रारम्भ भएको **सौन्दर्यवाद** (aestheticism), फ्रेन्च साहित्यकारहरूबाट शुरू भएको **पार्नासी समूह** (Parnassian School), र **ह्रासोन्मुख साहित्य** (Decadent Literature) ले आ-आफ्नो तवरले अपनाएको पाइन्छ । यसभन्दा अगाडि उद्देश्यको आधारमा कला अनुकरणको रूपमा (art as imitation or representation),ज्ञान वा सत्यको वाहनको रूपमा, नैतिकताको विकास गराउने साधनको रूपमा र सामाजिक उन्नतिमा सघाउ पुऱ्याउने साधनको रूपमा चिनिंदै आएको थियो । तर कलावादका अनुयायीहरूले कलाका यी चारैवटा पक्षहरूलाई नकार्दै तिनीहरूको विरोधमा कलाको शिक्षाप्रद वा नैतिक उद्देश्यभन्दा पृथक् आर्कै अन्तर्निहित मूल्यको अस्तित्व भएको दावी गरे । सम्भवत: यो दाबी लेसिङ्ग (Lessing) ले सर्वप्रथम १७६६ इ. मा गरेका थिए । त्यसपछि १८३५ इ. मा गोटिएर (Goutier) ले 'म्यादम्वाजेल द मोपाँ' (Mademoiselle de Moupin)को भूमिकामा यसको प्रतिपादन गरेपछि कलावाद एउटा चर्को साहित्यिक नारा बन्न पुग्यो । यस नाराको चर्चा गर्दा माथि लेखिएका तीनवटै समूह (जसले कलावादको नारा आ-आफ्नै ढङ्गले लगाए)को छोटो चर्चा आवश्यक ठहर्छ ।

ह्रासोन्मुखी साहित्यको शुरुआत शार्ल बोदलेअर (Charles Baudelaire, १८२१-१८६७) ले 'ले फ्लर् ड्यू माल' (Les flewrs du mal, १८५७)बाट गरे; पर्नासीकालका कवि बोदलेअर साहित्यिक **प्रतीकवाद** (literary symbolism) का पनि प्रथम प्रवर्तक हुन् । जब कुनै पनि साहित्य त्यसभन्दा अघिल्लो युगको साहित्यिक विकासको दाँजोमा पछाडि पर्दछ, त्यस साहित्यलाई ह्रासोन्मुख साहित्य भनिन्छ । उन्नाइसौं शताब्दीको उत्तरार्धको फ्रेन्च प्रतीकवादी साहित्य ह्रासोन्मुख मानिएको छ । यस साहित्यले कलाको स्वायत्तता (autonomy) मा जोड दिंदै कलाकारको स्थान मध्यमवर्गी समाजभन्दा पृथक् र

उच्च भएको दावी गर्दछ । यस साहित्यको प्रभाव थोरै मात्रामा भए पनि बेलायतका अस्कर वाइल्ड (Oscar wilde), डाउसन (dowson), रोजेटी (Rossetti), स्वीनबर्न (Swinburne) र ओब्री बियर्डस्ली (Aubrey Beardsley) मा परेको पाइन्छ ।

पार्नासी-समूह पनि फ्रान्समा नै फ्रान्सेली रोमान्टिक प्रवृत्तिको विरोधमा खडा हुन आएको हो । पार्नासी-समूहका कविहरूले कलामा **निर्वैयक्तिकता** (impersonality) को आकांक्षा राखेको देखिन्छ । उनीहरूमा ग्रीसको र रोमको कलाप्रति झुकाव पनि पाइन्छ । साथै कलात्मक प्रस्तुतीकरणको आवश्यकतालाई महत्त्वपूर्ण ठहराई उनीहरू त्यसतर्फ पनि सदा सतर्क छन् । पार्नासी-समूहका एक मूल अगुवा टेओफिल गोटिए (Theophile Gautier, १८११-१८७२) को भनाइअनुसार कलाकारको व्यक्तित्व (personality) उसको कलामा देखिनु हुँदैन; बरु उचित प्रविधि र कठोर मेहनतद्वारा कविले भाषालाई कुँदेर सौन्दर्य जन्माउनुपर्दछ जसले कलालाई अमरत्व दिन सकोस् । टेओडर द बँभिल (Theodore de Banville, १८२३-१८९१)ले पनि कलालाई आफ्नो धर्म मानेका थिए । लकोंट द लिल (Leconte de Lisle, १८१८-१८९४)ले कलावाद अपनाएर सशक्त तर निराशाले चुर्लुम्म डुबेका कविता जन्माए । तर शुद्ध कलावादका अनुयायी होजे-मारिया द एरेदिया (Jose–Maria de Heredia, १८४२-१९०५)ले चाहिँ आफ्ना दर्शनहीन, विषादात्मक र उदास भावका कविताहरूद्वारा विश्वको हृदय पगाल्न सक्षम भएको पाइन्छ । गोटिएको भनाइअनुसार त्यस युगमा होजे-मारियाजति कलावादको नजीक पुग्ने अरू कोही छैन ।

फ्रान्समा पार्नासी समूहको विरोधमा प्रतीकवाद १८८५ इ. देखि आउन थाल्यो, बेलायतमा भने बँभिलमार्फत पार्नासी-साहित्यको प्रभाव अस्टिन डब्सन (Austin Dobson), स्वीनबर्न (Swinburne), एडमन्ड गोस (Edmund Goss), र आन्ड्र्यू ल्याङ्ग (Andrew Lang)मा पऱ्यो र यिनीहरूलाई बेलायती पार्नासी भनिन थालियो ।

कलावादको नारा अपनाउने आर्को समूह छ **सौन्दर्यवाद** । कान्ट (Kant), शेलिङ्ग (Schelling), गोथे (Goethe) र शिलर (Schiller) जस्ता प्रसिद्ध जर्मन दार्शनिकहरूबाट शुरू भएको सौन्दर्यवादले पनि कलाको स्वायत्ततालाई मान्यता प्रदान गरेको छ । यी जर्मन दार्शनिकहरूको प्रभाव बेलायतमा कलरिज (coleridge) र कार्लाइल (Carlyle)मा र अमेरिकामा पो (Poe) र एमर्सन (Emerson)मा परेको पाइन्छ । यी जर्मन दार्शनिकहरूको भनाइअनुसार कलाको जीवनसँग सम्बन्ध नभएकोले गर्दा यसको नैतिकतासँग पनि सम्बन्ध छैन । तर बेलायतका वाल्टर पेटर (Walter Pater)ले भने जीवनलाई नै कलाको रूपमा हेर्न सिकाए । सौन्दर्यवादी कविहरूले सुन्दर साङ्गीतिक ऐन्द्रिकतामा (lyrical sensuousness) 'निख्खर कविता' (pure poetry) जन्मेको पाए । यिनीहरूले स्पेन्सर (Spenser) र कीट्स् (Keats) को प्रशस्त प्रभाव पाएर सौन्दर्यवादलाई अगाडि बढाए । उल्लेखनीय सौन्दर्यवादी कविहरूमध्ये टेनिसन (Tennyson), विलियम मोरिस (William Morris), डी.जी. रोजेटी (D.G. Rossetti), र स्वीनबर्न (Swinburne) छन् । बेलायतको औद्योगिकीकरणबाट उत्पन्न भएको सामाजिक र वातावरणीय असौन्दर्यको विरोधमा यी साहित्यकारहरूले सौन्दर्यमा पुनर्जीवन खोजेका हुन् ।

यसरी ह्रासोन्मुख साहित्य, पार्नासी-समूह

र सौन्दर्यवादले आ-आफ्नो पाराले कलावादको नारा अपनाएको भए तापनि यी तीनमध्ये कुनै एउटालाई मात्र कलावादको संज्ञा दिन मिल्दैन । ह्रासोन्मुखी साहित्य पनि कलावाद होइन, न पार्नासी-समूह मात्र वा सौन्दर्यवाद नै कलावाद हो । तर कलावादको विकास यी तीनै थरी आन्दोलनमा भएको पाइन्छ ।

कलावादको विकासमा विशेष लेखकहरूले पनि महत्त्वपूर्ण भूमिकाको निर्वाह गरेका छन् । सर्वप्रथम अमेरिकी कवि तथा साहित्यकार एड्गर आलेन पो (Edgar Allen Poe, १८०९-१८४९) को चर्चा गरौं । 'काव्यसिद्धान्त' ('The Poetic Principle') पोको मृत्युपश्चात् १८५० इ. मा सर्वप्रथम प्रकाशित भयो । यस लेखमा कलावादसँग मिल्ने विचारहरू पोले यसरी व्यक्त गरेका छन् । उनको भनाइ छ- "कविताले आत्मालाई अवश्य उत्तेजित पार्दछ, तर कविताको लक्ष्य नैतिक शिक्षा होइन र कविताको गुणस्तर त्यसभित्रको नैतिकतामा आधारित छैन । कविताको लक्ष्य सत्य हो" भन्ने प्रचलित धारणाको पनि खण्डन गर्दै उनी भन्छन्- "कविता र सत्य तेल र पानी हुन् जो कहिल्यै पनि मिसिँदैनन् । त्यसैले कविताको विशेषता सत्य बक्नुमा छैन; त्यो छ कविता हुनुमा, त्यो छ कविताको निम्ति कविता लेखिनुमा, त्यो छ कविता अरू कुराको निम्ति नलेखिनुमा ।"

पो यस तथ्यको पुष्टि गर्दै भन्छन्- मानव-मन शुद्ध बुद्धि (Pure Intellect), आस्वाद (Taste), र नैतिक चेतना (Moral Sense) मा विभाज्य छ । शुद्ध बुद्धि सत्यसँग सम्बद्ध छ; आस्वाद सौन्दर्यसँग; र नैतिक चेतना कर्तव्यबोधसँग । यसले गर्दा सौन्दर्य चेतना र सत्यबोध परस्परमा विरोधी नभए पनि एक अर्कोबाट पृथक् छन् । यसकारण सौन्दर्य-चेतना मानिसको अन्तरात्माको एउटा अनैतिक प्रवाह हो । पोले कवितालाई सौन्दर्यको लयात्मक सिर्जना मानेका छन् । साथै कलालाई नैतिकता, आचारशास्त्र र सत्यबोधबाट अलगग्याएका पनि छन् ।

अब बेलायतको स्थिति हेरौं । त्यहाँ नव औद्योगिकीकृत पूँजीवादी समाजले कविहरूलाई यसभन्दा अगिल्लो युगले झैं मान्यता दिन छाडेको हुँदा कविहरू आफू समाजबाट बहिष्कृत हुँदै गएको र फलस्वरूप कल्पनाको महलमा एक्लिएको अनुभव गर्न थाले । यसले गर्दा उनीहरूले कल्पनालाई महत्त्व दिनु स्वाभाविक थियो र कल्पनाले यी रोमान्टिक कविहरूको माझमा उचित स्थान पनि पायो । अठारौं शताब्दीको बेलायती साहित्यमा उपयोगिताको आधारमा तर्क, प्रकृति, तार-तम्य, औचित्य आदि मूल्यहरूले महत्त्वपूर्ण स्थान ओगटेका थिए । यी मूल्यहरू भएका प्रायः सबै लेखहरू साहित्यभित्र पर्दथे । तर जब कल्पनाले स्थान पायो, सिर्जनात्मक र काल्पनिक लेख मात्र साहित्य कहलिन पुग्यो । अनि कल्पनाको महलभित्र बस्ने कविहरूले परिवर्तनशील संसारमा स्थायी मूल्य कल्पनाले सिर्जेको कलामा पाए, सौन्दर्यको अनुभवमा पाए । त्यसैले तिनीहरू कलाको अद्भुत अनुपयोगितामा रमाउन थाले । जन कीट्स (John Keats, १७९५-१८२१) कलावादको नारा अपनाउँदै 'ग्रिसेली कलशको स्तुति' (Ode on a Grecian Urn) मा कलाको स्थायित्व र अमरत्वको प्रशंसनीय उदाहरण-हरू दिँदै अन्तमा सत्यानुभव सौन्दर्यबोधद्वारा मात्र सम्भव भएकोले गर्दा सत्य नै सौन्दर्य हो र सौन्दर्य नै सत्य हो भन्ने निष्कर्षमा पुग्दछन् ।

जन किट्सपछि सबभन्दा प्रभावशाली ढङ्गले कलावादको झन्डा बोक्नेहरूमध्ये वाल्टर होरेशियो पेटर (Walter Horatio Pater,

१८३९-१८९४) र अस्कर वाइल्ड (Oscar Wilde, १८५४-१९००) हुन्। वाल्टर पेटर जन रस्किन (John Ruskin, १८१९-१९००) को सौन्दर्यवादका उत्तराधिकारी भए तापनि रस्किनले कला ईश्वरको लागि हो भन्ने मानेका छन् भने विलियम मोरिस (William Morris, १८३४-१८९६) ले कला जीवनको निम्ति हो भन्ने मानेका छन् र वाल्टर पेटरले कला कलाको निम्ति हो भन्ने मानेका छन्। रस्किनको भनाइअनुसार सौन्दर्य नै औचित्यको अन्तिम अभिव्यक्ति भएकोले विकृतिपूर्ण युगमा विकारयुक्त कला र उच्च आदर्श राखेर प्रयत्नशील रहेको युगमा उत्कृष्ट कला जन्मन्छ। शुद्ध अन्तरात्मा (Conscience) सँग कलाको निकट सम्बन्ध भएको उनी बताउँछन्। पेटरको सोचाइमा भने कलाले समाज वा ईश्वरको सेवा नगरीकन पनि आफ्नो अन्तर्निहित मूल्य सगौरव कायम राख्छ। कलाको उद्देश्य तीव्र र चरम आनन्द दिनुमा छ। पेटर के स्वीकार्छन् भने उत्कृष्ट आनन्दले सही आचरणको संवेग (Impulse) जगाइहाल्दछ।

अस्कर वाइल्ड भने नैतिकतालाई सम्पूर्ण रूपमा पन्छाएर कलावादको नारालाई सबभन्दा ओजस्वी ढङ्गले आफ्नै जीवन, कला र कृतिमा उतार्न सफल भएका छन्। उनको यस सफलताको पछाडि उन्नाइसौं शताब्दीको बीचतिरदेखि लेखकहरूले आफूलाई मध्यमवर्गी समाजबाट निर्वासित अवस्थामा पाएको अनुभव पनि छ। आफू जुन समाजबाट अलगिगए, त्यस समाजबाट कविहरूले कलालाई पनि अलगग्याए, अनि उनीहरूको कला र कलाकार दुवैको स्वायत्तता स्थापित गरे। कलावादीहरूले के माग पनि राखे भने कलालाई नैतिकता वा सामाजिक उपयोगिताको आधारमा हैन सौन्दर्यको आधारमा जाँच्नुपर्दछ।

अस्कर वाइल्डले कलावादलाई जीवनमा उतार्ने क्रममा नैतिकतालाई पूर्णरूपेण त्याग्न मात्र आह्वान गरेनन्; घरभित्र र बाहिरको वातावरण, लुगाफाटो, बगैंचा र अन्य दैनिक प्रयोगका सामग्रीहरूसमेत सुन्दर हुनु आवश्यक ठहराए। वाइल्ड स्वयंले मखमली कट्टु र सिल्कका स्टकिङ लगाएर हिड्न थालेपछि ह्विसलर (Whistler)ले उनलाई हास्यास्पद भद्दापनद्वारा सौन्दर्यको ह्रास गराएको आरोप लगाए। साथै ह्विसलरले के पनि बताए भने प्रकृति, समाज र स्वयं वाइल्डभन्दा पनि कला उच्च कोटिको हुन्छ। यस धारणाप्रति प्रतिक्रिया जनाउँदै वाइल्डले कलाको थप व्याख्या गरे- कला साधारण नैतिकताभन्दा जति उच्च छ त्यति अनैतिक छ; कला प्रकृतिभन्दा जति उच्च छ त्यति नै कृत्रिम छ; कला विषयवस्तुभन्दा कति टाढा छ भने यसले आफैलाई बाहेक अरू केहीलाई पनि व्यक्त गर्न सक्तैन। नैतिक समीक्षकहरूलाई 'द पिक्चर अफ डोरियन ग्रे' (The Picture of Dorian Grey) मा वाइल्डले सन्देश दिएका छन्– "सबै कला प्राय: अनुपयोगी हुन्छ" ("All art is quite useless")।

सौन्दर्यले कविहरूलाई बोलाउन कहिल्यै छाड्दैन र यसरी सौन्दर्यद्वारा आमन्त्रित अरू कवि र कलाकारहरूमध्ये हुइस्मन्स (Huysmans), साइमन्स (Symons), स्वीनबोर्न (Swinburne), डाउसन (Dowson), म्याक्सबिअरबोम (Max Beerbohm) र अन्य कतिपय छन् जसको चर्चा ह्रासोन्मुख साहित्य र सौन्दर्यवादको सिलसिलामा उपयुक्त ठहर्छ। तर सौन्दर्यको उपासनाको क्रममा कलावादले बुद्धि, विज्ञान, स्थापित आचार-पद्धति र नैतिकताको उपेक्षा गर्दै भौतिक जगत्को गतिशीलताबाट उत्पन्न असुन्दर वस्तुहरूको विरोधमा एउटा आधुनिक

विद्रोह गर्नु एकैसाथ यसको बल र कमजोरी पनि हो । बल यसको साहसमा छ भने कमजोरी यसको दार्शनिक भूलमा छ। मानव-मनको संरचनाको झलक सत्य, शिव र सुन्दरको आदर्श त्रिमूर्तिमा पाइन्छ भने सत्य र शिवको उपेक्षा गर्दै सौन्दर्यमा मात्र मूल्य पाएर सीमित हुनु कलावादको दार्शनिक भूल हो ।

-प.दे.

कल्पना-सिद्धान्त- कल्पना-सिद्धान्त अङ्ग्रेजी साहित्यमा स्वच्छन्दतावादी काव्यधाराका एक जना पुनरुत्थापक प्रसिद्ध कवि सैमुअल टेलर कोलरिज (१७७२-१८३४) को एउटा गम्भीर वैचारिक प्रस्तुति हो। आफ्नो जर्मनीप्रवास-कालमा (१७९८-९९) कान्ट, ए.डब्ल्यू. शेलगल, शेलिङ्ग आदि दार्शनिकका सूक्ष्म तत्त्वमीमांसाबाट प्रभावित कोलरिजले क्रियाशील र सिर्जनात्मक कल्पनाशक्तिको मूलस्वरूपबारे आफ्नो ख्याति विषाद-कविता-'ओड टु डिजेक्शन' (१८०२) मा नै गरिसकेका थिए । तर, यसको साङ्गोपाङ्ग विशद् विवेचन **बायोग्राफिया लिटेरारिया**(१८७०)-मा भयो र यसले स्वच्छन्दतावादी कवि कोलरिजलाई एउटा गम्भीर मीमांसक समालोचकको रूपमा प्रतिष्ठित गरेको छ ।

कोलरिजले काव्यरचनामा कल्पनाको सृजनशीलताको प्रसङ्गमा अठारौं शताब्दीमा यसको अविचारित प्रयोगप्रति असहमति र विरोध प्रकट गरे। “ कल्पना शब्दको प्रयोग सुदीर्घ कालदेखि भइआएको भए पनि यसको अन्तर्भाव अनिश्चित थियो। यसलाई तरङ्गको पर्यायवाची मानियो । उक्त शताब्दीको उत्तरार्द्धमा यस अवधारणामा परिवर्तन आयो र कोलरिजको निष्कर्ष थियो: कल्पना र तरङ्ग दुइटा सर्वथा भिन्न मानसिक ऊर्जा हुन्’ । मस्तिष्क र यन्त्रमा साम्यको स्थानमा मस्तिष्क र जीवित बोट-बिरुवामा सादृश्यको स्थापना भयो- निष्प्राण यन्त्रको सट्टा मस्तिष्कको समानता जीवित वृक्षसँग हुन आयो ।

कल्पना मानव-मस्तिष्कको एउटा विशिष्ट शक्ति हो र यो दुई प्रकारको हुन्छ : (१) आद्य (२) अनुषङ्गिक अथवा माध्यमिक, गौण। आद्य कल्पना सबै प्रकारका जागतिक वस्तुहरूलाई दृष्टिबाट ग्रहण गर्ने एउटा जीवित शक्ति अथवा साधन हो। यसले अनन्त 'अहम्' मा निरन्तर भइराख्ने निर्मितिको आवृत्ति गराउँछ । अनुषङ्गिक कल्पना आद्य कल्पनाको प्रतिध्वनि हो । प्राथमिक कल्पना र यसमा एउटा साधनको रूपमा केही समता छ । तर मात्रा, स्तर, गुणात्मक र क्रियाशीलताको प्रक्रियाको दृष्टिबाट दुइटाको बीच अन्तर छ ।

कोलरिजको तत्त्वचिन्तनअनुसार काव्य-रचनामा **क्रियात्मक** र **निश्चेष्ट** यी दुईवटा शक्ति क्रियाशील हुन्छन्। काव्यरचना आनुषङ्गिक कल्पना-शक्तिविना सम्भव हुँदैन । यही नै **अधिकल्पना** हो । मस्तिष्कको यो विशिष्ट शक्ति विषय अथवा वस्तु र कर्ता अहम्को 'बीच' मध्यस्थ छ ।

अधिकल्पना दुई प्रकारका हुन्छन् -(क) आद्य र (ख) आनुषङ्गी अथवा द्वितीय । आद्य अधिकल्पना एउटा जीवित शक्ति हो- मनुष्यको दृष्टिपटलमा आउने अथवा इन्द्रियगम्य सबै वस्तुको मूल कारक हो, असीम 'अहम्' अथवा व्यक्तिको सीमित मस्तिष्कमा असीम शाश्वत सिर्जनाको आवर्तक। वास्तवमा द्वितीय कल्पना नै अधिकल्पना हो, कल्पनाविशिष्ट । यो प्राथमिक कल्पनाको प्रतिध्वनि हो र चेतना परिचालित इच्छासँग यसको सहअस्तित्व छ। क्रियाशीलता अथवा सृजनशीलताको मात्रा, स्तर र प्रक्रियामा मात्र यी दुइटामा अन्तर छ । काव्यको कारक तत्त्वको रूपमा यी दुवै समान छन्। अधिकल्पना अथवा कल्पनाविशिष्टको

काव्यसृजनमा अद्‌भुत भूमिका हुन्छ। क्रियाशील भएर यसले दृश्य वस्तु, घटना, अनुभव, सबैमा अकल्पित नूतनता, असाधारण रूप, अद्‌भुत रङ्गसज्जा र यस प्रकारले अननुभूत परिवर्तन ल्याइदिन्छ। फलस्वरूप सुज्ञात दैनिक अनुभवको वस्तु, सुपरिचित विषय देखेको दृश्य पनि सुन्दर, सौम्य, भव्य, दिव्य, हृदयग्राहक र मुग्धकारी बन्न जान्छन् । अधिकल्पनाले अनुभूति, दृश्य, वस्तु आदिको यथातथ्यलाई द्रवीभूत गर्छ- विघटित र विसर्जित र आफ्नै रोचक रङ्गबाट सज्जित गरेर पुनः रचना गर्छ, नयाँ वनाउँछ- रोचक, मोहक, सर्वथा नूतन। यस्तो असाधारण परिवर्तनले गर्दा देखेको वस्तु पनि नदेखेको, सुविदित पनि अविदित, ज्ञात पनि अज्ञात, परिचित नवीन र अनुभवअन्तर्गतको दृश्य पनि नयाँ सुषमाले युक्त देखिन थाल्छ। कहिलेकाहीं यस्तो संरचना सम्भव नभए पनि यसले एउटा मानक अथवा आदर्श रूपको सृष्टि गर्छ। त्यसकारण, प्राणाधार जस्तै यो अति नै महत्त्वपूर्ण हो।

तरङ्गभन्दा यो पृथक् छ, भिन्न। तरङ्ग निश्चिति हो, निर्णीति। यसको सम्बन्ध सुनिश्चित, सुनिर्धारित स्थिर वस्तुसँग छ। तथ्य अथवा वस्तुगतता नै यसको धर्म हो। यस दृष्टिबाट यो एउटा संस्मरण मात्र हो -देखेको सुनेको, अनुभव गरेको-वस्तु र विषयको। तिनलाई नयाँ रूप दिनु, नूतनता प्रदान गर्नु, सुविद्‌लाई रोचक, आकर्षक रूपमा पुनः सृष्टि गर्नु, यसको काम होइन।

एउटा प्राणवन्त, अतिसशक्त सृजनशील मनीषाको रूपमा अधिकल्पनाले इन्द्रियबोधलाई जैविक अथवा कायिक स्वरूप प्रदान गर्छ। भावतरंगले सामान्य स्मरणबाट सबै निर्धारित वस्तु स्थान र कालको क्रमिकताबाट मुक्त बने-बनाएको रूपमा प्राप्त गर्छ, किनभने यसको उद्‌गम निश्चितिमा छ, निर्धारित वस्तुसँग। अधिकल्पनाले वस्तुगत यथ्रार्थलाई व्यवस्थित प्रकारले प्रस्तुत गर्छ। यसको अभाव अव्यवस्थाको सृष्टि हो, संस्मरित वस्तुहरूको अनियमित सन्निधि, छरिनु। यस अर्थमा तरङ्ग वाह्य जगत्‌मा ईश्वरको सृष्टिको मानिसको मनमा आवृत्ति हो। दैवी चेतना प्रकृतिमा वस्तुगतता प्राप्त गर्छ। अधिकल्पनाले ईश्वरको सृष्टिमा रहेको सौन्दर्यपूर्ण समन्वय र सामञ्जस्य हेर्न र बुझ्न हामीलाई समर्थ तुल्याउँछ। सबै मानिसमा निसर्गतः हुने सामान्य मानसिक क्षमताको तीक्ष्ण प्रकटीकरण व्यक्तिलाई उदात्तताको दिव्य दर्शनमा सहायक हुन्छ जसबाट श्रद्धायुक्त विस्मयको सृष्टि हुन्छ।

आद्य अधिकल्पना र अनुषङ्गी अधिकल्पनामा एउटा सीमित अर्थमा समानता भए पनि एउटा मौलिक अन्तर छ : अनुषङ्गी अधिकल्पना स्वेच्छाले - आफैं क्रियाशील हुँदैन, यसको क्रियाशीलता मानिसको सङ्कल्प अथवा इच्छाशक्तिमा भर पर्छ। मानिसको साङ्कल्पिकताबाट परिचालित आद्य अधिकल्पनाद्वारा प्रस्तुत गरिएका तथ्य सामग्रीमा नै यो क्रियाशील हुन्छ। स्पष्टतः त्यस वस्तुगत सत्यलाई-सामग्रीलाई यसले यथातथ्य रूपमा राख्दैन। इन्द्रियजन्य बाह्य प्रभावलाई यसले क्रमबद्ध गर्छ, व्यवस्थित; र सुपरिचय तथा सामान्यताको मैलो आवरणलाई झिकिदिन्छ, व्यवधानलाई हटाइदिन्छ तथा यसको पुनर्रचना गर्छ। यसको स्पर्शले वस्तुमा नूतनता आउँछ- एउटा चमत्कारिक परिवर्तन।

अनुषांङ्गिक अधिकल्पना काव्य-सृष्टिको मूल ऊर्जा हो। यसको कार्यरतताको अभावमा संरचना सम्भव छैन। लक्षित वस्तु, दृश्य, अनुभव आदिमा रहेको बासीपन, देखिने परिचयको पर्दालाई विसर्जित गर्ने शक्ति यही नै हो। यसै शक्तिको साङ्कल्पिक क्रियाशीलताबाट

श्रुत र ज्ञात वस्तुमा चमत्कारिक नवीनता, मोहकता र अक्षत सौन्दर्यको सृष्टि हुन जान्छ, शुष्क संसार सरस र चित्ताकर्षक बन्दछ ।

अधिकल्पनाको भूमिका अद्भुत छ । यसले उद्घाटित गरेको दिव्य ज्योत्स्नाको प्रकाशमा सौरभ र सुषमाको निर्माण हुन्छ । यसले सबै वस्तुलाई एउटै देख्छ र त्यो एउटै वस्तु सबैमा । विषम स्वर र परस्परविरोधी गुणहरूमा यसले संश्लेषण, समन्वय र समरसताको संरचना गर्छ । यस प्रसङ्गमा कोलरिजले कतिपय परस्पर प्रतिमुख अथवा विरोधी गुणहरूको उल्लेख गरेको छ । परिचितलाई नवीन, सामान्य भावावेगलाई असाधारण भावप्रवणता, बाह्यलाई आन्तरिक र आन्तरिकलाई बाह्य, प्रकृतिलाई चिन्तन र चिन्तनलाई प्रकृति, बहुविधिता अथवा बहुसङ्ख्यतालाई संयुक्तता र एकात्मकतामा परिणत गर्ने सामर्थ्यकार्य अनुषाङ्गिक अधिकल्पनाले गर्छ । यो निश्चेष्ट होइन, कर्मनिष्ठ ऊर्जा हो र यसको परिधिमा सुषमा र सौन्दर्य मात्र होइन अरुचिकर र विरूपित सबै समाविष्ट छन् ।

कलरिजको समालोचना-सिद्धान्तका दुइटा मुख्य आधार-सूत्र हुन् **अधिकल्पना र मनोवेग** । उत्कृष्ट काव्यमा सशक्त मनोवेगगर्भत्व हुनु र यसले सृजनात्मक अधिकल्पनाको कर्मनिष्ठता अभिव्यक्त गर्नु आवश्यक छ ।

कलरिजले साहित्यिक समालोचनालाई अति गहिरो दार्शनिक आधार दियो । तत्त्वमीमांसा र मनोविज्ञानलाई समालोचनासित सम्बद्ध गऱ्यो । स्वच्छन्दतावादी र समालोचनाको रूपमा बाह्य अलङ्कार गौण विषय हो ।

– यु. प्र. व.

कवि – कवि शब्दको नेपाली उच्चार्य रूप 'कबि' हो । सामान्यतः कविको अर्थ 'कविता वा काव्यको रचना गर्ने व्यक्ति' हो । कवि शब्द संस्कृतमा विशेष नाम, साधारण नाम र विशेषण नामका रूपमा पनि प्रचलित छ । तर सर्वज्ञ प्रतिभाशाली, बुद्धिमान् आदि विशेषणार्थमा र ऋषि उशना वा शुक्राचार्यलाई बुझाउने विशिष्ट व्यक्तिवाचक विशेष नामका रूपमा कवि शब्द नेपालीमा प्रचलित छैन र कविता वा काव्यका कर्ता वा रचयिता सबै व्यक्तिलाई बुझाउने जातिवाचक सामान्य नामकै रूपमा नेपालीमा प्रचलित छ ।

कवि शब्दको प्रयोग-प्रचलन, व्युत्पत्ति-निर्वचन र सामान्य एवं पारिभाषिक अर्थको विकास-परम्परा भने निकै लामो र वैविध्यपूर्ण-समेत रहेको छ । वैदिक संस्कृत भाषाको आदि ग्रन्थ ऋग्वेददेखि लौकिक संस्कृत/प्राकृत/अपभ्रंश भाषाहरू हुँदै नेपालीभाषाका खास आधुनिक युगसम्मका कम्तीमा साढे तीन सहस्राब्दीका प्रयोगक्रममा कवि शब्दले अर्थपरिवर्तनका अनेक खुड्किला बेहोर्दै र पार गर्दै आई अहिले छन्दोबद्ध वा विषम छन्दका कविता रच्ने- लेख्ने व्यक्तिलाई बुझाउने गर्दछ । यस ऐतिहासिक सुदीर्घ यात्राको क्रममा संस्कृत भाषामा यस कवि शब्दले क्रमशः बुझाएका आठ अर्थमध्ये मुख्य पाँच अर्थहरू हुन्- (१) अपरिमित कल्पनाशाली विश्वस्रष्टा परमेश्वर, (२) निर्मल प्रतिभा (मेधा । अन्तर्दृष्टि) सम्पन्न कान्तदर्शन (तत्त्वद्रष्टा) र ऋचा/मन्त्र/सूक्तका रचयिता/गायक ऋषि, (३) असाधारण मेधा(प्रतिभा/प्रज्ञा)शाली पण्डित/सूरि/विद्वान् । प्राज्ञ/कृति/कोविद आदि, (४) छन्दोबद्ध वाणी वा भाषामा आबद्ध कविता, श्लोक वा पद्य एवं प्रबन्धात्मक काव्यका रचयिता लेखक, (५) काव्य (साहित्य) कर्मका कर्ता वा काव्य (साहित्यिक) कृति प्रतिभा कौशलशाली रचयिता/लेखक (छन्दोबद्ध पद्यकवि र संङ्गीतकवि, प्रबन्धकाव्यकार/महाकाव्यकार,

नाटच(रूपक)कार गद्यप्रकाव्य(कथा-आख्यायिका)कार, चम्पूकाव्यकार आदि समेत) । यी पाँच मुख्य अर्थका अतिरिक्त संस्कृत भाषामा यस कवि शब्दले वैदिक युगमा (६) विश्वरूपका ज्योतिर्मय् सविता (उद्घाटक प्रसवकर्ता) देव (सूर्य/सूर/सूरि) र (७) अन्तरिक्ष र वातावरण (वर्षाचक्र समेत) का युगल देवता मित्र (सूर्य) र वरुणलाई जनाई वैदिक-लौकिक संस्कृतभाषाका सङ्क्रमणयुगमा विशिष्ट व्यक्तिवाचकको विशेष नामको रूपमा (८) 'कवि उशना' लाई पनि बुझाएको पाइन्छ । कवि शब्दको व्युत्पत्ति वा निर्वचनको प्रयास भने उत्तरवैदिक युगदेखि थालिई इ.पू. दशौं शताब्दीसम्ममा दुई मूल वैकल्पिक व्युत्पत्तितर्फ चाहिं त्यसपछि पनि प्रयाशः संस्कृतपरम्परामा भइरहेकै पाइन्छ । ती क्रमिक वैकल्पिक व्युत्पत्तिले क्रमशः गति/ज्ञान, वर्ण र शब्द जस्ता अर्थ दिने तीन धातु 'क्रम्/कव्र । कु' तर्फ औंल्याई यी वैकल्पिक धातुमा कर्तृवाचक कृत्-प्रत्यय लागी धातुसहित कृदन्त शब्दको रूपमा कवि शब्द बनेको देखाएका छन् । त्यस्तै यस कवि शब्दमा तद्धितप्रत्यय लागी बन्ने तीन शब्द कवित्व/कविता र काव्यको संसर्ग - साहचर्यमा प्रयोग हुँदै आउँदा पनि संस्कृत परम्परामा कवि शब्दको अर्थमा उल्लेख्य सूक्ष्म वैविध्य आएको पाइन्छ । यस क्रममा उक्त तीनवटै शब्दले भावार्थमा कविका गुण, धर्म, वैशिष्टच, भाव आदि बुझाए पनि कविकर्म भन्ने अर्थको सन्दर्भमा चाहिं कविताले प्रायः छोटा-लामा छन्दोवद्ध पद्यरचनालाई नै र काव्यले खास गरी (क) प्रबन्धात्मक जस्ता अपेक्षाकृत लामा पद्यरचनाका साथै (ख) पारिभाषिक अर्थविस्तारका परिप्रेक्ष्यमा साहित्यिक सबै विधाका रचनालाई समेत बुझाउने हुँदा कवि शब्दको पनि अर्थवैविध्य (मुख्यतः अर्थद्वैधता) स्थापित भएको छ - (१) उक्त छन्दोबद्ध पद्यात्मक लामा-छोटा कविताको कर्ता वा रचयिता र (२) (क) तीमध्ये लामा प्रबन्धात्मक खण्डकाव्य-महाकाव्यका रचयिता / कर्ता काव्यकार र (ख) सबै साहित्यिक विधाका रचनाका कर्ता वा रचयिता । तर कवि शब्दको खास शब्दार्थगत जरा पहिल्याउन भने यसलाई प्रथम व्युत्पत्ति (धातुसाधित) शब्दकै रूपमा हेर्नु आवश्यक छ । पूर्वोक्त तीन थरी वैकल्पिक व्युत्पत्ति गरी योगरूढ वा अर्धव्युत्पन्न (व्युत्पादन र रूढि / प्रचलनका अर्थगत अन्तःक्रियामा आधारित) शब्दका रूपमा हेरिएको प्रथम व्युत्पत्ति कवि शब्दका तीन थरी व्युत्पतिगत अर्थ संस्कृत परम्परामा चर्चित रहेका छन्- (१) क्रान्तदर्शन (तत्त्वद्रष्टा / ऋृषि), (२) वर्णकार (अक्षर / शब्द / भाषाद्वारा रङ्गविधान वा शिल्प-सजावट सहित वर्णन / आख्यान गर्ने व्यक्ति) र (३) शब्दकार (मधुर शब्दगान गर्ने व्यक्ति) पूर्ववैदिक युगको प्रयोग- प्रचलनसहित यिनै तीन मुख्य व्युत्पत्तिगत अर्थको सेरोफेरोमा लौकिक संस्कृत भाषा र साहित्यको यात्रामा कवि शब्दले आफ्नो उत्तरवर्ती खास अर्थ प्राप्त गरेको हो । कवि शब्दले संस्कृतभाषामा पद्यकाव्य र नाटच तथा गद्य एवं चम्पूकाव्य-विधाको क्रमिक विकास र सीहित्यशास्त्रको नव अभ्युदयको शृङ्खलासँगसँगै अर्थविस्तार समेत प्राप्त गऱ्यो । वैदिक र लौकिक संस्कृत-परम्पराका प्रयोग प्रचलन, निरुक्त-व्याकरण, कोश एवं साहित्यशास्त्रका प्रत्यक्ष अप्रत्यक्ष प्रभावको समय शृङ्खलामा प्राकृत / अपभ्रंश-युगहरू पार गरी विगत एक सहस्राब्दीबीचको नेपाली लोक र शिष्ट परम्परा समेत हुँदै फारसी 'शायर' को शब्दार्थ एवं पाश्चात्य (यूरोपेली) सन्दर्भ विशेषतः अङ्ग्रेजी (पोइट / पोएट) शब्दको अर्थगत विस्तार र सङ्कोचको प्रभावक्रमलाई पनि बेहोरी अद्यतन

रूपमा नेपाली 'कवि' शब्दको अर्थ स्थापित हुन पुगेको छ। यसले छन्दोबद्ध पद्य वा छन्दमुक्त स्वतन्त्र लयात्मक गद्यकविताका साना वा लघु, मझौला र ठूला वा बृहत्‌रूपका कविताकृतिका रचयिता वा लेखकलाई समेत बुझाउने गर्दछ। यस नेपाली कवि शब्दको अन्तवर्ती सहचारी सूक्ष्मार्थ बुझ्न प्रथमतः संस्कृत-परम्पराकै अर्थगत मूल प्रकृतिले पारेको प्रभावको विहङ्गम अवलोकन अपेक्षित छ।

संस्कृत-परम्परामा पूर्व वैदिक युगका ग्रन्थमध्ये जेठो 'ऋग्वेद' ले खास गरी 'स्रष्टा' अर्थमा कवि शब्दको प्रयोग गरेको देखिन्छ। 'कविः कवित्वा दिवि रूपम् आसजत्' जस्तो ऋग्वैदिक अभिव्यक्तिबाट कविले 'कविता' (कल्पना) गरी स्वर्ग वा आकाश / अन्तरिक्षमा रूप सजाए भन्ने तात्पर्य प्रकट हुन्छ र विश्वरूपलाई कवितामय वा काल्पनिक सृजन ठान्दै त्यसका कवि स्रष्टाका रूपमा परमेश्वरलाई हेरिएको बुझिन्छ। यसरी स्वर्गीय विश्वरूप-सज्जा कविता गरेझैं गरी सिर्जने कवि स्रष्टाको जुन बिम्ब प्रकट हुन्छ त्यसमा काव्य वा कविता काल्पनिक रूप-सृष्टि देखा पर्छ र कवि चाहिं त्यस सृजनकर्मको कल्पनाशाली स्रष्टाका रूपमा देखिन्छ। यस क्रममा प्रयुक्त कवि शब्दका साथै 'कवित्वा' (कविता गरेर) भन्ने धातुसाधित पूर्व कृदन्त अव्यय शब्दबाट 'कल्पना गरी रूपमय कविता रच्नु' भन्ने अर्थ बुझाउने 'कव' धातुका अस्तित्वतर्फ पनि सङ्केत प्राप्त हुन्छ।

त्यस्तै उत्तरवर्ती 'शुक्ल यजुर्वेद'मा भेट्टिने 'कविः मनीषीःपरिभूः स्वयम्भू यायातथ्यतः अर्थान् व्यदधातु शाश्वतीभ्यः समाभ्यः' जस्तो अर्को अभिव्यक्तिबाट कवि मनीषी परिभू र स्वयम्भू स्रष्टाका रूपमा प्रकट हुन्छ र उसले संसारका अर्थलाई यथातथ्य शाश्वत रूपमा विधान गर्दै आएको कुरा समेत बुझिन्छ। यहाँ मनीषी / परिभू / स्वयम्भू / कवि-जगत्‌का समस्त 'अर्थ' को यथातथ्य शाश्वत विधाता वा रचयिताका बिम्बमा देखा पर्छ। यी दुई वैदिक अभिव्यक्तिका तात्पर्यको मिलन गर्दा कवि स्रष्टा / विधाता आफ्ना मनोगत कल्पना-जगत्‌का वस्तुतथ्यअनुरूपका शाश्वत अर्थ र रूपको सृजन वा रचना-विधान गर्ने मनीषी स्रष्टाका रूपमा अर्थिन आउँछ। अझ अर्को 'स ऐक्षत लोकान् नु सृजा इति' जस्तो वैदिक अभिव्यक्तिले त्यस लोकलाई सिर्जूं कि भनी हेऱ्यो भन्ने अभिप्राय प्रकट गरेको पाइन्छ जसबाट कवि स्रष्टाको दिव्य अवलोकन / पर्यवेक्षण-शक्तिका साथै लोक-सृजनको इच्छासमेत जाहेर हुन आउँछन्। पाश्चात्य ग्रिसेली काव्यशास्त्री अरिस्टोटलको 'मिमेसिस' वा अनुकरण-सिद्धान्तले लक्ष्य गरेको 'प्रकृतिको पुनः सृजन'सँग कविका यी अवलोकन र लोक-सृजनेच्छा केही मात्रामा तुलनीय छन्। ऋग्वेदको अर्को 'पश्य देवस्य काव्यम् न मुमूर्ष न जीर्यति' जस्तो अभिव्यक्तिले चाहिं दीप्तिमय देवको 'न मर्ने न त बुढिने' काव्यलाई हेर भनी देवात्मा स्रष्टाका अजरामर विश्वकाव्यतर्फ ध्यानाकर्षण गर्न खोजेको पाइन्छ। वैदिक मन्त्र-संहिताका अभिव्यक्तिको मिलन गर्दा मनीषी कल्पनाशील सृजनेच्छाशाली देवात्मा कवि स्रष्टा विश्व / जगत् / लोकका यथातथ्य समस्त अर्थको अवलोकन गरी दिव्य अजर-अमररूप सज्जामय काव्यलोकको सृजना / रचना / विधान गर्ने कर्ताका रूपमा बुझिन आउँछ।

यस क्रममा कवि 'कवित्वा' र काव्य जस्ता तीन शब्दविशेष स्मरणीय छन् अनि 'आसजत्' (सजायो) र 'व्यदधात्' (रचनाविधान गऱ्यो) जस्ता भूतकालिक र 'सृजा' जस्तो विध्यर्थक क्रियाले पूर्वोक्त तीन शब्दका सज्जात्मक /

सृजनात्मक / रचना-विधानात्मक अर्थलाई अरू स्पष्ट पार्न सघाउँछन्। 'ऋग्वेद'मै अन्यत्र 'प्रतिव्य कवयो मनीषा' भनी 'कवि' को बहुवचन 'कवय:' को प्रयोग सृष्टिप्रसङ्गमै गरिएको छ। यसै शृङ्खलामा वैदिक मन्त्र-संहिताकालको उत्तरवर्ती 'ग्रन्थ' 'अथर्ववेद' सम्म चहार्दा काव्यरूप विश्वको त्यो कर्ता र समयआनन्दमय हुने कुरा पनि प्रकट हुन्छ - 'रसौ वै स: / रसं हि एव अयं लब्ध्वा आनन्दीभवति।' यसबाट त्यो (कवि/स्रष्टा) र समय, आनन्दमय विश्व-काव्यको भोक्ता-स्रष्टा र स्वयं पनि रसमय देखिन आउँछ। पूर्ववैदिक युगका यी विश्वसृष्टि र स्रष्टासम्बन्धी रहस्यचेतका रूपकाश्रयी वा अलङ्कृत अभिव्यञ्जनाहरू हुँदै उत्तरवैदिक उपनिषद्-युगले विश्वसृष्टिका भूमा (विराट्) र 'अणु भन्दा अणुमय' मूल शक्तिका रूपमा 'बह्म' तत्त्वको आविष्कार र स्थापना गरेपछि 'व्यक्त सृष्टिको अव्यक्त स्रष्टा' विश्वकवि परमेश्वर र काव्यस्रष्टा मानवीय कवि केही अलगिगए, तर यिनका बीच अनेक सहचारी परिकल्पना भने गतिशील नै रहे। एकातर्फ त्यस सत् / चित् ब्रह्मका र कविसृजित काव्यका पनि आनन्दमय परिकल्पनामा पूर्वोक्त 'रसमय-आनन्दमय चेतना' को प्रभाव रहि नै रह्यो भने व्यासकृत 'श्रीमद्भागवत'को प्रारम्भमा 'तेने ब्रह्म हृदा य आदिकवय:', जस्ता अभिव्यक्तिमार्फत ब्रह्मलाई आदिकविसँग सन्दर्भित तुल्याइएको भेटिन्छ। अझ उत्तरवर्ती संस्कृत-नाटयशास्त्र/साहित्यशास्त्रका रसवादी मुख्य परम्परामा नाटय / काव्य(साहित्य) का आत्मा वा मुख्य तत्त्वका रूपमा यसै र सलाई 'नाटयशास्त्र' कार आचार्य भरत, अभिनव गुप्त, मम्मट, विश्वनाथ र जगन्नाथ प्रभृति विद्वानहरूले सकारेका छन् र रसको निष्पत्तिलाई चाहिँ 'ब्रह्मास्वादसहोदर' अनुभवविशेष ठहऱ्याएको छ। यसरी उत्तर-वैदिक युग र त्यसपछिका कविसम्बन्धी अवधारणामा पनि कवि र काव्यसँग 'ब्रह्म'-चेतनाको समीकरणको परिणतिस्वरूप स्रष्टा कविचेतना सचिदानन्दमय मूल अव्यक्त ब्रह्म-तुल्य र काव्य त्यसैको सांसारिक सृजना सरह हुन पुगेको छ र काव्यसंसारको सृष्टिकर्ताकै रूपमा कविलाई र काव्यलाई चाहिँ त्यही कविको सांसारिक सृजनास्वरूप रसमय कार्यब्रह्मका रूपमा हेरिएको पाइन्छ। व्यासकृत पनि भनिने तर परिवर्धित अर्वाचीन 'अग्निपुराण'सम्म पुग्दा कवि अपार काव्य-संसारलाई स्वरुचिअनुसार प्रवर्तन गर्ने प्रजापति मानिएको छ, वैदिक वाङ्मयमै 'को', 'त्यो', 'पुरुष', 'परमेष्ठी', 'कवि', 'मनीषी' परिभू/स्वयम्भू, 'सविता/मित्रावरुण' आदि भन्दाभन्दै परम स्रष्टालाई प्रजापति भनिएको छ। यसरी वैदिक वाङ्मयले कविलाई काव्यसृष्टि वा काव्यसंसारको मनीषी/स्रष्टा, कारणब्रह्म र प्रजापतिका महिमामय बिम्बद्वारा ईश्वरीय समकक्षतामा बुझेको र बुझाएको पाइन्छ जुन पाश्चात्य स्वच्छन्दतावादी साहित्यदर्शनका परिप्रेक्ष्यमा एस.टी. कोलरिज आदिद्वारा प्रतिपादित लगभग ईश्वरसमकक्ष सृजनात्मक कल्पनाशक्ति प्राप्त साहित्यस्रष्टाका अवधारणासँग निकै हदसम्म तुलनीय छ। नेपालीभाषाका अग्रणी स्वच्छन्दतावादी प्रतिभा लक्ष्मीप्रसाद देवकोटा पनि 'परमेश्वरको मौलिक सर्जनात्मक स्वप्नशक्तिको सानो झल्का-जो मनुष्यमा भरिदिइएको छ-कल्पना भनेको त्यही हो' भन्दै 'ईश्वरसँग मनुष्यको सादृश्य जताउने कुनै चीज छन् भने ती मानवकला र मानवकल्पना नै हुन्' भनी घोषित गर्दछन्। उनी 'ईश्वरेच्छाले उद्भासित' त्यही सृजनात्मक कल्पना आत्मा वा मनमा चढेको वेला अनुभव गर्दछन्–'म सानो स्वर्गमा हुन्छु र सानो ईश्वर

जस्तो'। वैदिक वाङ्मयको कवि-स्रष्टाको आधार भूत बिम्बलाई स्वच्छन्दतावादी महाकवि निबन्धकार देवकोटाका यस्ता उद्‌गारले निकै नजीकबाट झल्काउन सक्तछन्, केवल 'कल्पना' शब्दका सट्टा 'प्रतिभा' शब्द मात्र फेर्दा हुन्छ ।

वैदिक वाङ्मयअन्तर्गत 'सोम । तिमीलाई पिई-पिई उशना कवि भए' जस्तो अभिव्यक्ति पाइन्छ भने भृगुपुत्र एवं दैत्य / दानव / असुरका गुरु मानिएका एवं शुक्राचार्य पनि भनिने उशना उत्तर-वैदिक युगका ऋषि कवि हुनाका साथै वैदिक वाङ्मयका पछिल्लो चरणको उपनिषद्‌युगको व्यापक गद्यप्रयोगका बीच सरस्वतीका छन्दोमय काव्यपुरुषको संसर्ग-सम्पर्कबाट छन्दचेतना पुनः उच्छ्‌वसित भएका सशक्त वैदिक कवि ठानिएको भेटिन्छ । यस परिप्रेक्ष्यमा 'कवि' शब्द ऋषि-कविको तात्पर्यमा वैदिक लौकिक संस्कृतभाषाको सङ्क्रमणयुगतिर प्रचलित हुन लागेको अनुमान गर्न सकिन्छ । प्राचेतस वाल्मीकिका उत्तरवर्ती महाकवि व्यासको महाभारत महाकाव्यको भीष्मपर्वअन्तर्गत श्रीमद्‌भगवद्‌गीतामा श्रीकृष्णले आफूलाई कविमध्ये उशना घोषित गरेबाट व्यासको दृष्टिमा उशना भगवतदंश-प्राप्त कविश्रेष्ठ ठहर्दछन् । उनी वैदिक कविमध्ये पनि श्रेष्ठ मानिएकै हुन् । सरस्वतीका छन्दोमय पुत्र काव्यपुरुषको उत्तरवैदिक कालको पुछारतिरका प्रथम धाता र संसर्गी उशनाको आश्रमसँग वाल्मीकि परिचित रहेको साक्ष्य राजशेखरको काव्यमीमांसाबाट पनि प्राप्त हुन्छ, बादरायण व्यासले वाल्मीकिभन्दा उशनालाई कविश्रेष्ठ ठहऱ्याउनु साहित्यिक युगचक्रको नियमअनुरूप असान्दर्भिक ठहर्दैन । यी उशनाका नामान्तर 'कवि' र 'काव्य' समेत रहेको कुरा अमरकोशले प्रमाणित गर्दछ-('शुक्रो दैत्यगुरु : काव्य : उशना भार्गव : कविः') । संस्कृत-परम्परामा कविकै नामले पुकारिने गरी व्यापक प्रसिद्धि प्राप्त गर्ने प्रथम कवि उशना नै थिए । 'कविपुत्र' नामान्तरले पनि यिनी चिनिन्छन् र यिनको यशको चर्चा कालिदासले पनि गरेका छन् । अझ कविकै स्वार्थलाई जनाउने काव्यशब्द उनको कविकृतित्वको शक्तिको द्‌योतक समेत हुन पुगी एक अर्को पर्ययवाची शब्दको रूपमा रूढ रहेको छ । यसरी कवि कविपुत्र र काव्य शब्द उशनाका नामान्तरमा रूढ रहेको देखिएकोले वैदिक कवि / कवयित्रीहरूको दीर्घ परम्परामा विकासशील द्रष्टा ऋषि र स्रष्टा कविको संयुक्त तात्पर्यलाई उशनाले प्रबल लोकरूढि प्रदान गरेको देखिन्छ । यसैले गर्दा नै व्यास र उनका श्रीकृष्णले वाल्मीकिभन्दा उशनालाई कविमध्यका दिव्य ईश्वरीय श्रेष्ठ कवि घोषित गरेको बुझिन्छ । यसरी विश्वस्रष्टा ईश्वर र सौर ज्योति चेतना एवं वातावरणीय-जलीय रसचेतनाका युगल अधिदेवता 'मित्रावरुण'पछि वैदिक वाङ्मयले 'कवि' शब्दलाई विश्वको 'ऋत' वा सत्यका द्रष्टा एवं ऋचा-सूक्त मन्त्रका छन्दोमय द्रष्टा-स्रष्टा ऋषिकाको अर्थबिम्बमा आत्मसात् गरेको बुझिन्छ । यी ऋषि-ऋषिकाहरू वैदिक 'ऋत' एवं ऋचाका द्रष्टा-स्रष्टा मात्र नभई सामवेदीय साम-गानसमेतको सन्दर्भमा वैदिक काव्यका उद्‌गाता हुन् र गाथा र उद्‌गीतिका द्रष्टा-स्रष्टा एवं पठनकर्ता र गायकसमेत रहेको पाइन्छ । यसरी पूर्ववैदिक युगको ईश्वरीय स्रष्टा कवि उत्तरवैदिक युगसम्म आइपुग्दा मन्त्रात्मक 'ऋत' वा सत्यको द्रष्टा-स्रष्टा र गायकको रूपमा स्थापित हुन पुगेको छ जुन ऐतिहासिक परिप्रेक्ष्यमा 'कवि' शब्दको अर्को मुख्य अर्थ हो । यस दीर्घ परम्परामा आधारित प्रबल लोकरूढिलाई कवि / काव्य नामान्तरले चिनिने पुकारिने भई उशनाले प्रतिष्ठित तुल्याइदिएको मान्न सकिन्छ । त्यसैले वैदिक

वाङ्मयका सूक्ष्म साक्ष्यमा कवि भन्नु 'ऋच्' (ऋचा) रच्ने ऋषि, 'सूक्त' भाषामार्फत भन्ने कथयिता वा वर्णनकर्ता 'छन्द'को मधुर चरणका रचयिता र उद्गाता मन्त्रको द्रष्टा एवं सामको गायकसमेत देखा पर्छ, ऋषि र ऋषिकाहरू त्यस युगका मौखिक / श्रुति-परम्पराका कवि-कवयित्रीहरू नै थिए। वैदिक वाङ्मयका उत्तरवर्ती गद्यप्रधान उपनिषद्-युगतिर काव्यको छन्दश्चेतनालाई पुनर्जागृत र उच्छ्वँसित गरी लौकिक संस्कृतका महाकवि वाल्मीकिका अग्रज हुन पुगेका ऋषि उशना 'कवि', 'काव्य' र कविपुत्र जस्ता नामान्तरबाट चिनिने लोकरूढ वैदिक ऋषि / ऋषिकाहरूको कवि-कवयित्रीपरम्पराको काव्य-सृजनाशृङ्खलाकै उत्तरवर्ती फलितार्थ प्रतीत हुन्छ। लौकिक संस्कृतभाषाकोआनुषङ्गिक परिप्रेक्ष्यमा चाहिँ यिनै उशनाका पश्च-समकालीन 'रामायण'कार प्रचेतसपुत्र मैत्रावरुणि वाल्मीकिलाई नै पछि-पछि आदिकवि मानियो । अझ उत्तरवर्ती संस्कृत-परम्परामा पछि-पछि 'बढी हावा लागेका' (मगज खुस्केका वा विक्षिप्त) व्यक्ति नै कवि हुन्छन् (वार्ताधिका हि पुरुषोः कवयो भवन्ति) जस्ता आक्षेपगर्भ उक्तिसमेत भेटिने गरे पनि उशना- वाल्मीकिदेखि काव्यमीमांसाकार राजशेखरको युगसम्ममा काव्यपुरुष वा कविलाई सरस्वतीपुत्र वा वाणीपुत्र ठान्ने त्यो महिमामय प्रतीकात्मक स्थापना विकसित भइसकेको पाइन्छ, जुन नेपालीभाषासम्म पनि प्रचलित छ । नेपाली मौखिक लोकगीति र शिष्ट लिखित कविताका स्रष्टाको पूर्व-परम्परालाई उशना लगायत वैदिक ऋषि-ऋषिका र लौकिक संस्कृत-महाकाव्यका रचनाकार महर्षि वाल्मीकि-व्यास जस्ता वाणीपुत्रहरूका शृङ्खलाले अनुप्राणित गरेको छ ।

उत्तरवैदिक युग हुँदै लौकिक संस्कृतयुगतर्फका सङ्क्रमणको क्रममा कवि शब्दले एकातर्फ ऋषि / मेधावी / प्राज्ञ। सूरि । विद्वान्/पण्डित जस्ता व्यापक अर्थपरिधिमा 'क्रान्तदर्शन' वा 'तत्त्वज्ञाता' को अर्थ बुझाएको पाइन्छ भने अर्कातर्फ भाषाको माध्यमबाट चमत्कारी वर्णन गरी काव्य रच्ने स्रष्टालाई पनि क्रमशः बुझाउन थालेको देखिन्छ । यस प्रकारको दोहोरो अर्थको प्रथम साक्ष्य वैदिक शब्दको निर्वाचनको क्रममा निरुक्तकार यास्कको कवि शब्दको वैकल्पिक व्युत्पत्तिबाट फेला पर्छ भने लौकिक संस्कृतका प्रथम कवि स्रष्टा रामायणकार वाल्मीकिलाई आदिकवि र महर्षि पनि भनिएको अनि महाभारतकार व्यासद्वारा वाल्मीकिका अग्रज-समकालीन वैदिक उशना ऋषिलाई भगवदंश-प्राप्त कविश्रेष्ठ घोषित गरिएको भेटिन्छ । त्यस्तै पर्यायवाची प्राचीन संस्कृत-शब्दकोश अमरकोशमा काव्यस्रष्टाको अर्थमा 'कवि' शब्दलाई मूलप्रविष्टि नदिई विद्वान्का पर्यायवाची २२ शब्दको गणनाको क्रममा सुधी, कोविद, बुध, मनीषी, प्राज्ञ, पण्डित, सूरि / कृती आदि शब्दको लहरमा समावेश गरिएको पाइन्छ । यस अत्यन्त प्रामाणिक शब्दकोशमा पद्य / श्लोक, सर्ग, रस, वृत्त / छन्द आदि मूल प्रविष्टि नहुनुबाट त्यस युगसम्म 'कवि' शब्द काव्यस्रष्टा अर्थमा राम्ररी स्थापित र मान्य नभइसकेको सङ्केत प्राप्त हुन्छ। तर समकालकै महाकवि कालिदासले आफ्ना अग्रज महर्षि वाल्मीकिलाई 'सूरि' र 'कवि' दुवै भनी आफूलाई 'कवियशःप्रार्थी' ठानेको अनि प्रख्यात अग्रज नाटकरचयिता भास आदिका तुलनामा आफूलाई 'वर्तमान कवि' का रूपमा प्रस्तुत गरेको र काव्य पुरानो हुँदैमा राम्रो र नयाँ हुँदैमा उत्कृष्ट नहुने कुरा उठाएको देखिएबाट 'कवि' शब्द छन्दोबद्ध पद्यश्लोकका रचयिता उशना वाल्मीकि व्यास वा कालिदासमा मात्र

सीमित नभई नाटककार भास-कालिदासको प्रसङ्गमा पनि अर्थविस्तार सहित चल्न लागेको साक्ष्य देखा पर्न आउँछ। भारतवर्षका विख्यात शकारि सम्राट् विक्रमादित्य वा चन्द्रगुप्त विक्रमादित्यको राज्यसभाका नवरत्नमध्ये रहेका अमरकोश कार अमरसिंह र महाकवि कालिदासका यी दुई थरी भिन्न प्रकृतिका साक्ष्यबाट पनि कवि शब्द त्यस युगसम्मको एकातर्फ क्रान्तदर्शन / पण्डित / विद्वान् / सूरि आदिका पर्यायवाची रूपमा राम्रै स्थापित रहेको र अर्कातर्फ पद्यकाव्यका साथै नाटचकाव्यका रचयिताको अर्थमा पनि प्रयुक्त रहेको दोहोरो जानकारी प्राप्त हुन्छ। साहित्यविद् भामहको काव्यालङ्कारबाट चाहिँ कवि शब्द सम्पूर्ण काव्य (साहित्य) का कर्ता वा स्रष्टा अर्थमा पूर्ण प्रतिष्ठित हुन पुगेको थाहा हुन्छ। यस परिप्रेक्ष्यमा महाकवि कालिदासको युगसम्मको चमत्कारी पद्य र नाटचकलाको प्रसारपछिकै परिप्रेक्ष्यमा छैटौं शताब्दीसम्ममा कवि तत्कालीन समग्र काव्यविधाका कर्ता / स्रष्टाको रूपमा साहित्यशास्त्रको क्षेत्रमा सुप्रतिष्ठित भएको देखिन्छ। नेपाली साहित्यको सन्दर्भमा चाहिँ 'कवि' शब्द उशना-वाल्मीकि-व्यास जस्ता पद्यकार वा पद्यकाव्यकारकै तात्पर्यमा ज्यादाजसो चलेको र केवल नेपालका संस्कृत साहित्यशास्त्रीय सैद्धान्तिक समालोचनाको परिसीमामा मात्र 'साहित्यकार'को व्यापक परिप्रेक्ष्यमा चर्चित रहने गरेको छ।

संस्कृत परम्परामा (१) प्रयोग-प्रचलन (२) शब्द-निर्वचन र व्याकरणमा आधारित व्युत्पत्तिगत अर्थ (३) कोशगत अर्थ (४) साहित्यशास्त्रीय परिभाषाको चौतारामा कवि शब्दको अर्थ प्रतिष्ठित हुन पुगेको छ। यस क्रममा उत्तरवैदिक युगदेखि एकातर्फ पद्यकवि ऋषि उशना-वाल्मीकि-व्यासका लौकिक संस्कृततर्फका सङ्क्रमणयुगलाई छिचोल्दै भास-कालिदास आदिका पद्य र नाट्यकाव्यका श्रीलाई पनि प्राप्त गरेर 'कवि' शब्द भामहदेखिका साहित्यशास्त्रीय युगका सैद्धान्तिक परिचर्चाहरू हुँदै तत्कालीन समस्त काव्यविधाका रचनाकार वा लेखकको अर्थमा स्थापित हुन थाल्यो भने अर्कातर्फ वैदिक शब्द-निर्वचनकार यास्कको कवि-व्युत्पत्तिदेखि व्युत्पत्तिगत अर्थको लौकिक डोरेटो पनि समाती संस्कृतभाषामा प्रयुक्त कवि शब्दका साहित्य-शास्त्रीय व्युत्पत्तिकार भट्टतौत र राजशेखरको युगलाई छिचोल्दै अगि बढ्दा कवि क्रान्तदर्शन हुनाका साथै नवनवोन्मेषशाली प्रतिभाद्वारा मधुर शब्दमार्फत त्यस क्रान्त-दृष्टिको सजीव-अलौकिक वर्णन गरी रचित समस्त काव्य-कर्मको स्रष्टा / कर्ता पनि हुन पुगेको पाइन्छ। यस सन्दर्भमा इस्वीको सातौं शताब्दीतिरै वैदिक 'कवि' शब्दका निर्वचनको उठान गर्दै 'निरुक्त'कार यास्कले प्रथमत: कवि मेधावी एवं क्रान्तदर्शी हुने कुरा बताई कविको सृजनशील प्रज्ञा, मेधा र अन्तर्दृष्टिमा जोड दिँदै 'क्रान्तदर्शन' अर्थमा वर्तमानकालिक तृतीय पुलिङ्गको एक वचनमा 'क्रामति' रूप हुने धातुविशेषबाट कर्तृवाचक कृत्प्रत्यय 'इ' लागी ('क्रम' 'कव्' मा परिवर्तित पनि भई) कवि शब्द व्युत्पन्न भएको सङ्केत गरी त्यस पछि अर्को वैकल्पिक व्युत्पत्तिको रूपमा उही काल, पुरुष, वचनमा 'कवि' रूप हुने धातु-विशेषमा उस्तै प्रत्यय जोडिई सीधै 'कवि' शब्द बनेको निर्वचन गरेका छन्। उनी आफ्नो निरुक्तमा यस प्रसङ्गमा भन्छन्- 'कवि क्रान्दिर्शनो भवति कवतेर्वा'। यास्ककृत निरुक्तका / उत्तरवर्ती टीकाकार स्कन्दस्वामीले 'क्रामते कवतेर्वा गतिकर्मणो रूपम्' भनी पूर्वोक्त काल, पुरुष र वचनमा 'क्रामति वा 'कवति' रूप हुने गति / ज्ञान क्रियार्थ दुई वैकल्पिक धातुतर्फ स्पष्ट

रूपमा औंल्याई कवि-शब्दको निरुक्ति दिएका छन् । अझ उत्तरवर्ती अर्का निरुक्तव्याख्याता उब्बटले चाहिँ अतीत / अनागत र विप्रकृष्टसमेत युगपत् (एकसाथ) ज्ञान जसमा छ त्यसलाई कवि ठान्दै कविको क्रान्तदर्शन शक्तिमा नै जोड दिएका छन् । उत्तरवर्ती अग्निपुराणले चाहिँ स्वरुचिअनुसार अपार काव्य-संसारको प्रवर्तन गर्ने कवि-ऋषिको भावमय कथन सत्यविहीन नहुने ठानेको छ । 'कवि' शब्दका क्रान्तदर्शन र विषयगत भाव-वर्णनका यी दुई थरी वैदिक व्युत्पत्ति र अर्थविशेषलाई संयोजित र निष्कर्षित गर्दै साहित्यविद् भट्टतौतले कविलाई शास्त्रीय परिप्रेक्ष्यमा क्रान्तदर्शन / तत्त्वद्रष्टा ऋषि र लौकिक प्रचलनमा वर्णनकार मानिएको संयुक्त सन्दर्भलाई मिलाएर चिनाएको पाइन्छ । उनी एकातर्फ ऋषि नभई कवि भनिँदैन र जसले जगत्का विचित्र भाव / धर्मका अंशका तत्त्वको दर्शन गर्दछ त्यसैलाई शास्त्रमा कवि भनिन्छ भनी क्रान्तदर्शी परम मेधावी ऋषिको अर्थबिम्बमा यास्ककृत निरुक्त र अमरसिंहकृत शब्दकोश नामलिङ्गानुशासन आदिको परिप्रेक्ष्यमा कविलाई ग्रहण गर्दछन् भने अर्कातर्फ 'आदिकवि' वाल्मीकिको प्रसङ्ग उठाई उनको 'क्रान्तदर्शन' सदा स्वच्छ रहे उनीद्वारा त्यसको सजीव वर्णन नगरेसम्म उनको कविताको उदय भएन भनी लौकिक स्तरमा कवि त्यस क्रान्त-तत्त्वदर्शनको वर्णनकार पनि हो भनी ठहऱ्याउँछन् । त्यसैले कवि भन्नु क्रान्ततत्त्वदर्शी र त्यस तत्त्वको वर्णनकार दुवै हो भन्ने उनको निचोड छ । नवनवोन्मेषशालिनी प्रतिभास्वरूप प्रज्ञाबाट अनुप्राणित भएर नै कवि यस्तो सजीव वर्णन गर्न निपूण हुन्छ भन्दै उनी ती क्रान्तदर्शी ऋृषित्व र भावगत सजीव वर्णन-कौशललाई यही प्रज्ञाकै मान्यता प्रदान ठान्दछन् । तर काव्यमीमांसाकार राजशेखरले चाहिँ क्रान्तदर्शन ऋषिको पुरातन / शास्त्रीय प्रसङ्गलाई पन्छाएर 'वर्णार्थक' 'कवृ' (कव्) धातुकै आधारमा कवि शब्दको व्युत्पत्ति दिएका छन्- 'कवि शब्दले वर्णार्थक 'कव्' बाट बनी काव्यकर्मको कर्तालाई बुझाउँछ ।' उनी कविलाई अलौकिक वर्णनमा निपुण मान्दछन् र सूक्तिरूप कामधेनु सरस्वतीको दोग्धा पनि ठान्दछन् । कवि उनको दृष्टिमा 'काव्य'-को वर्णकार र सारस्वत सूक्तिको दोग्धा पनि हो । उनले उत्तरवैदिक र लौकिक संस्कृतयुगको दोसाँधका ऋषि उशनालाई र महर्षि वाल्मीकिलाई गद्यपव्यतिरेकी छन्दोबद्ध वाणीका पुत्रप्रतीक काव्यपुरुषका संसर्गी कवि बताएका छन् । यसरी भट्टतौत र राजशेखरको युगसम्ममा लौकिक स्तरमा समेत 'कवि' शब्दको व्युत्पत्तिगत अर्थ सुनिश्चित हुन लागे पनि यी दुवै वैकल्पिक व्युत्पत्तिको क्रममा आएको 'क्रम' धातुलाई 'कव्' मा परिणत गर्नु क्लिष्ट व्युत्पत्ति रहेकोले 'कव' धातुतर्फ नै विद्वान्हरू विशेष रूपमा पाठकमा 'कबृवर्णे' धातु पाइने र त्यसमा ओष्ठ्य 'ब' भएकोले कविको अन्त:स्थ 'व' को व्युत्पादनमा केही झन्झट छ, तर विह्लणले आफ्नो विक्रमाङ्कचरित महाकाव्यमा वर्तमानकाल तृतीय पुलिङ्ग बहुवचनमा 'कवयन्ति' क्रियारूपको प्रयोग गरी कविकर्तृक एवं काव्यकर्मक संस्कृत धातुविशेषको सत्ता देखाएकै छन् । व्याकरणकार पाणिनिले कवि शब्दको खास व्युत्पत्ति देखाएका छैनन्, तापनि उनको 'उणादयो बहुलम्' सूत्रअन्तर्गत धातुविशेषबाट 'वर्तमानकाल संज्ञार्थ' बुझाउँदा कवि शब्द अर्ध व्युत्पाद्य हुन सक्ने परवर्ती विद्वान्हरूले ठानेका छन् । उणादि प्रक्रियाको निम्ति सूत्रविधान गर्ने क्रममा सबै धातुबाट कर्ता अर्थमा 'इ्' प्रत्यय हुन सक्ने जुन व्यवस्था गरेका छन् त्यसबाटै 'कव+इ' = कवि" व्युत्पत्ति सम्भव रहेको छ । कवि शब्दको अझ

अर्को तेस्रो व्युत्पत्तिको खोजका क्रममा शाकटायनप्रणीत अर्को उणादिसूत्र 'अच इ' को आधारमा शब्दार्थक 'कु' (ङ्) धातुबाट 'इ' प्रत्यय गरी कवि / पवि जस्तै 'कवि' शब्दको स्पष्ट व्युत्पत्तितर्फ पनि परवर्ती विद्वान्हरूको दृष्टि गएको छ । 'कु' संस्कृत ध्वनि-नियमअन्तर्गत 'कव' मा परिवर्त्य र शब्दार्थक 'कु' (ङ) धातु पाणिनीय धातुपाठमा उपलब्ध नभए पनि यास्क जस्तै सबै शब्दलाई धातुव्युत्पन्न मान्ने शाकटायनको धातुपाठमा स्वीकृत रहेको बुझिन्छ। यस तेस्रो वैकल्पिक व्युत्पत्तिप्रति नेपाली विद्वत्परम्परा पनि सहमत रहेको भेटिन्छ। त्यस्तै पाणिनीय वा अन्य धातुपाठमा 'वर्णार्थक' 'कव' धातुको मूल रूप वस्तुत: 'क्वृ' नभई 'कवृ' नै हुनुपर्ने कुरा पनि पूर्वोक्त सुदीर्घ निर्वचन-परम्पराबाट अवगत हुन्छ । साथै पाणिनिले बताएको उक्त धात्वर्थ 'वर्ण' को तात्पर्य पनि वर्णन मात्र नभई 'रङ्ग' र अक्षर समेत हुन् । वर्णका अनेक अर्थमध्ये काव्यको सन्दर्भमा खास प्रासङ्गिक अर्थ यी हुन्- रङ्ग, वेशभूषा, अक्षर, वर्णन र गीताख्यान (गाथा) आदि । यसरी कवि, वर्णकारको रूपमा 'वर्ण' को माध्यमबाट 'वर्ण' युक्त, वर्णन/अङ्कन/चित्रण/गान/आख्यान/लेखन गर्ने काव्य स्रष्टाको रूपमा अर्थिन पुग्छ, संस्कृतमा 'वर्णङ्क' शब्द कलम अर्थमा र 'वर्णिका' शब्द मकुन्डो र मसी दुवै अर्थमा उपलब्ध छन्। त्यस्तै पूर्वोक्ति 'कु' (ङ) धातुको शब्द भन्ने अर्थसँग 'ध्वनिविधान' (आवाज), 'कूजन' (कोइली झैं मधुर ध्वनि निकाल्नु) र 'गुञ्जन' अर्थ पनि सहचारी रहेका छन् र शब्द भन्ने शब्दकै पनि सहचारी अर्थहरू हुन- कथन्, वचन, आह्वान, कलरव, वाद्यवादन, नाम-विधान, शब्दविधान आदि। कवि शब्दार्थक शब्दको सो वैकल्पिक व्युत्पत्तिअन्तर्गत कवि खास गरी मधुर अलङ्कृत ध्वनि / शब्द / भाषामार्फत कूजन / कलरव / गान गर्दै विषय वा अर्थजगत्लाई नै नामविधान, (अभिव्यक्ति) प्रदान गर्ने वचन । आह्वान । कथन गरी काव्य रच्ने व्यक्तिको रूपमा बुझिन्छ। यस अर्थको झुकाउ शब्दसङ्गीतमार्फत पद्यकवितर्फ बढी छ, तर पद्य-काव्यको अतिरिक्त गद्य / नाट्य / चम्पूकाव्यमा पनि शब्द-सङ्गीतको वैशिष्ट्य स्वीकृत छ । यसरी निचोडमा संस्कृत-परम्परामा कवि शब्दको तीन वैकल्पिक व्युत्पत्ति र अर्थ देखा पर्छन् - १) क्रम (कव्) + इ (क्रान्तदर्शन : तत्त्वद्रष्टा–ऋषि), (२) कवृ । कबृ (कव्) + इ (वर्णकार : वर्णाक्षर वा शब्द/भाषाद्वारा कल्पनारञ्जित अलङ्कृत वर्णनकार/कथनकर्ता/गायक/आख्यानकार/लेखक) र (३) कुङ् (कु) + इ (मधुर ध्वनि/ शब्दगानमा आधारित वचन/कथन गर्ने शाब्दिक/भाषिक कलाकार)। यी तीनवटै व्युत्पत्ति र अर्थका समागममा कवि त्यस्तो शाश्वत प्रतिभाशाली ऋषि ठहर्छ जसले मधुर शब्दद्वारा विषम वा अर्थजगत्को कल्पनारञ्जित अलङ्कृत वर्णन/गान/ कथन/आख्यान गरी काव्यकर्मको कर्ताको कार्य गर्दछ। यस व्युत्पत्तिगत अर्थ समुच्चयलाई नेपाली कवि शब्दले पनि बहन गरेको छ र अझ यसबाट कविता लगायत सबै साहित्यिक विधाका रचनाकारको व्याख्या गर्न पनि मद्दत प्राप्त हुँदै आएको छ ।

उपर्युक्त व्युत्पत्तिगत अर्थको परिप्रेक्ष्यमा साहित्यशास्त्रीय अर्थविधानको आधारभूत परम्परामा नै कवि शब्दको अर्थ-विस्तारले निर्णायक दिशा समातेको सङ्केत पाइन्छ । पूर्वोक्त आचार्यहरूका व्याख्यालाई एकत्रित गरी साररूपमा दृष्टिगत गर्दा त्यही प्रतिभालाई नै कविको काव्य/कविता-रचना गर्ने शक्ति वा क्षमताको मुख्य कारक मानिएको भेटिन्छ जुन व्यक्ति मनुष्यको सहजात/आनुवांशिक

सृजनशील गुण हो र बुद्धि/धी/मेधा/प्रज्ञा/प्रतिभा/कल्पना आदि नामान्तरद्वारा पनि चिनिन्छ, अनि प्रकाश्य विशिष्ट स्मृतिबिम्ब वा अन्तर्दृष्टिको रूपमा क्रियाशील मानवीय मानसिक संस्कारविशेष वा शक्तिविशेष समेत हो । उपर्युक्त आचार्य-परम्पराको अनुशीलन गर्दा यो प्रतिभा कविको वैयक्तिक स्वच्छ समाधिस्थ अन्तर्हृदयमा अभिधेय वा वर्णनीय त्रैलोक्यवर्ती अतीत-अनागत र निकट-सुदूर समेत समस्त विषय-वस्तु/अर्थ/भावका नाना प्रकारका साक्षात्कार/अन्तर्दर्शन/उन्मीलन/परिस्फुरण गराउने र त्यसका अलौकिक/वैचित्र्यमय/सुन्दर/मधुर वर्णन/चित्रण/कथन/गान/आख्यानको निम्ति उपर्युक्त भाषाको चयन र विन्यासको कौशल समेत प्रदान गर्ने शक्ति-संस्काररूपमा देखा पर्छ । यसलाई ईश्वरीय दिव्य तृतीय नेत्र वा चक्षुको महिमा दिई आर्ष क्रान्तदर्शन वा अन्तर्ज्ञानको संज्ञा पनि प्रदान गरिएको छ । यही मानवीय मनोगत ज्योतिर्मय 'परा' शक्ति र वाणीको 'पश्यन्ती' भनिने अन्तर्दशनात्मक र मनोगत प्रकाशमय स्थितिको योगस्वरूप नै कविलाई त्यस्तो सारस्वत बीजरूप काव्यसृजन-क्षमता प्राप्त हुने ठानिएको छ जुन कल्पनाशाली एवं लोकोत्तर चित्तचमत्कारी सजीव भाषिक वर्णन गर्ने निपुणतासहित भावरसको आवेशले गर्दा विशद अपूर्व बनेको सौन्दर्यस्वरूप काव्य/कविताको निर्माण गर्न समर्थ हुन पुग्छ।

यही मनोगत क्रान्तदर्शन, आर्ष, प्रकाशमय/सारस्वत, प्रतिभाबीज नै वाणीको 'पश्यन्ती' रूपसँग एकीकृत भई त्यसपछि 'मध्यमा' रूप हुँदै 'वैखरी' रूपको माध्यमबाट उपर्युक्त वर्णन/कथनकौशल र रसभावको आवेशसाथ सौन्दर्यमय काव्य/कवितामा रूपान्तरित हुने निष्कर्षमा संस्कृत-परम्पराको दर्शन/साहित्यशास्त्र/व्याकरणको बोधत्रिवेणी प्रकट भएको पाइन्छ । यही प्रतिभाबीजलाई नै कविको मुख्य शक्तिसंस्कार सकार्दै त्यसलाई लोक-शास्त्र-भाषा-कला आदिको पर्यवेक्षण अध्ययनबाट प्राप्य व्युत्पत्तिरूप उर्वर माटोमा रोपी गोडी प्रशिक्षणसहित निरन्तर अभ्यासको पानीले सिञ्चित गर्दै कवि काव्यलताको विधाता मालीको बिम्बमा पनि यस परम्परामा देखा पर्छ । यी प्रखर अन्तर्दर्शन र भाषिक वर्णनकौशल मुख्यत: प्रतिभाप्रदत्त रही व्युत्पत्ति र अभ्यासको सहकारिताबाट झ्याङ्गिन पुग्दा नै कविको काव्यसृजन-शक्ति पराकाष्ठामा पुग्ने ठानिन्छ । भरत-भामहदेखि मम्मट/विश्वनाथ/जगन्नाथसम्मका लगभग दुई सहस्राब्दीका विद्वत्तापूर्ण मन्थनबाट साहित्यशास्त्रीय संस्कृतपरम्पराले कविकर्म-स्वरूप काव्यलाई पनि पुरुषविशेषको बिम्ब प्रदान गरी त्यसको जुन सम्वद्ध चित्र खडा गर्न खोजेको छ त्यसमा शब्दार्थको सामान्य शरीर, रीतिको अङ्गरचना, स्वभावोक्ति र वक्रोक्तिका वाक्केलिलगायत कथन-कौशलका विविध अलङ्करण दोषरहितता र गुणात्मकता प्राप्त गरेका शारीरिक-मनोगत शब्दार्थ-व्यापार रसभावध्वनिको शब्दार्थ-परिपाकपूर्ण आत्मा वा प्राण आदि तत्त्वको रम्य सौष्ठवपूर्ण र सुन्दर संयोजनमा जोड दिइएको पाइन्छ । त्यस्तै विधागत सन्दर्भमा भामह-वामनले पद्यकाव्य/गद्यकाव्य दुवैका र दण्डीले पद्य/गद्य/मिश्र तीनै थरी काव्यका, अनि विश्वनाथले श्रव्यमात्र र दृश्य चारै थरी काव्य-रचनाकार लाई सामान्यत: 'कवि' मानेको पाइन्छ, जुन नेपालीभाषामा 'साहित्यकार' शब्दको अर्थमा रूपान्तरित हुन पुगेको छ । तर प्राचीन र मध्यकालीन संस्कृत-शब्दकोश-परम्पराले भने उपर्युक्त अर्थमा कवि वा साहित्यकार शब्दलाई प्रविष्टि नदिएको र आधुनिक शब्दकोशहरूले मात्र 'कवि' को पद्यकार र साहित्यकार भन्ने

अर्थभेदलाई प्रविष्टि दिएको भेटिन्छ। ती पुराना शब्दकोशमा 'कवि' विद्वान् मनीषी/ प्राज्ञ/कोविद/सूरि/कृती आदिकै पर्यायवाची मात्र रहेको छ, अनि यी पर्यायवाची शब्दमध्ये नेपालीभाषामा 'कृती' शब्द कृतिकार र कृतित्वको प्रसङ्गमा मात्र जीवित छ, अनि 'प्राज्ञ' शब्दले चाहिँ आधुनिक सन्दर्भमा साहित्यकार र साहित्यशास्त्रीलगायत सम्पूर्ण कला एवं ज्ञान-विज्ञान प्रविधिका स्रष्टा र वेत्ताहरूलाई अङ्ग्रेजीको समान्तरतामा बुझाउन लागेको पाइन्छ। राजशेखरको 'काव्यमीमांसा' र विश्वनाथको 'साहित्यदर्पण' आदिको साक्ष्य-बाट 'काव्य' शब्दले गद्य/पद्य/चम्पू/नाट्यको सृजनलाई र 'साहित्य' शब्दले काव्यशास्त्रलाई बुझाई यी दुई काव्यपुरुष र साहित्यविद्यावधूको युगलसत्ताको अवधारणा संस्कृत-परम्परामा रहेको त बुझिन्छ, तर कवि र साहित्यशास्त्रीको बीचको यो पृथक्करण प्राय: खजमजिएकै भेट्टिन्छ।

नेपालीभाषामा कवि शब्दले प्रथमत: छन्दोबद्ध रूपमा र विगत आधा शतकको बीच मुक्त वा विषम छन्दमा समेत साना मुक्तक-फुटकर र खण्डकाव्यात्मक-महाकाव्यात्मक अपेक्षाकृत लामा कविता लेख्ने व्यक्तिलाई जसरी बुझाउँदै आएको छ त्यसको स्पष्ट स्वीकृति भामहदेखि जगन्नाथसम्मका साहित्यशास्त्रीय परम्परामा भेटिँदैन तापनि त्यस अर्थचेतको प्रतिच्छाया वास्तवमा वैदिक युगदेखि नै अनुभवगम्य छ। 'छन्द' र 'श्रुति' वेदका पर्यायवाची शब्द रहेको परिप्रेक्ष्यमा मौखिक गेय-श्रव्य वार्णिक छन्दसङ्गीतसँग देखिने 'वेद' को तादात्म्यबाट वैदिक कालदेखि नै छन्दोमय अभिव्यक्तिको महिमा स्थापित भएको थाहा हुन्छ। ऋग्वेद को त्रिचतुर्थांश मुख्यत: वार्णिक व्यवस्थामा र चरणको अन्तिम अंशतिर वर्णमात्रिक व्यवस्थामा समेत आबद्ध छन्दोविशेषमा र एक-चतुर्थांश चाहिँ विषम छन्दमा गेय-श्रव्य छ भने शुक्ल-यजुर्वेदका गद्यात्मक भनिएका अधिकांश मन्त्र पनि निकै मात्रामा विषम छन्दश्चेतबाट अनुप्राणित रही यज्ञानुष्ठानमा लामा विषम छन्दका रूपमा गेय-पाठ्य-श्रव्य पनि छन्। अनि उत्तरवैदिक गद्य-उपनिषत्का अनुच्छेदमा पनि त्यो विषम साङ्गीतिक रन्को छँदैछ र कतै-कतै छब्बीस अक्षरभन्दा लामो विषम दण्डक छन्दश्चेत पनि भेटिने गर्दछ। एक प्रकारले वैदिक मन्त्र-संहिताका चारैवटा वेदमा सम छन्दश्चेत र विषम छन्द वा मुक्त/स्वतन्त्र लय-चेतनाको साङ्गीतिक अनुरणन प्रवाहित रहेकोले वेदलाई 'छन्द' भनिएको हुनुपर्छ। वैदिक कवि/स्रष्टा र ऋषि-ऋषिकाहरूका ऋचा/मन्त्र/ कण्डिका/सूक्त/अनुवाक/मण्डल आदि समष्टिमा सम छन्द र विषम छन्द/दण्डकको परिधिभन्दा उति बाहिर छैनन् र ऋग्वेदका एक चतुर्थांशमा र कृष्ण-यजुर्वेदको वा उत्तर वर्ती उपनिषत्को गद्य-भागमा पनि समो छन्द-बाहेकको त्यो विषम छन्द वा स्वतन्त्र लयात्मक अनुरणन प्राय: विद्यमान छ, जुन आधुनिक गद्य कविताको मुक्त छन्द जस्तै श्रुतिसुखद अनुभव हुने गर्दछ। उत्तरवैदिक उपनिषद्युगको पुछार तिर वा लौकिक संस्कृतभाषाको सङ्क्रमण कालतिर छन्दोबद्ध कविचेतनालाई पुन:सम्मीलित गराउने काम ऋषि कवि उशनाले थालेकोमा प्रबन्धस्तरमा त्यस छन्दोबद्ध पद्य वा श्लोकचेतनालाई महर्षि महाकवि वाल्मीकि-व्यासले विस्तारित गरे भने मोटा-मोटीमा यही वैदिक छन्दपरम्परा र वाल्मीकि-व्यासको प्राय: समच्छन्द कवि-परम्पराबाटै प्राकृत/अप्रभंश र आधुनिक भारतवर्षीय आर्यभाषाको लोकगीति एवं शिष्ट कविता-परम्परा अनुप्राणित हुँदै आयो, परिणामत: यिनै वैदिक-लौकिक स्रष्टा कवि-ऋषिकै

छन्दःपरम्परासँग नेपालीलगायत आधुनिक भारतवर्षीय आर्यभाषाको पुरानो लोकगीति र कवि-परम्परा सम्बद्ध रही 'कवि' र 'काव्य' शब्द पनि छन्दपरम्पराकै कविताकृतिसँग सम्बद्ध रहन पुगे। वैदिक युगमा र उत्तरवर्ती लोकगीति-परम्परामा पनि विषम छन्द पूर्व-प्रचलित रहेकोले नै पाश्चात्य प्रभावबाट आएको गद्य कविताको आधुनिक मुक्त छन्दलाई नेपाली 'कवि' र 'कविता' शब्दले स्वल्प सङ्घर्षपछि नै आत्मसात् गरेको पाइन्छ। वाल्मीकिबाट कवि शब्द एकवचनान्त र व्यासबाट द्विवचनान्त बनेको कुरा सर्वमान्य रही कवि-गणनामा कवि-नाटककार कालिदासबाट अनामिका (साहिंली औंला) मै थन्केको वा गद्यकवि दण्डीबाट बहुवचनान्त हुन पुगेको जस्ता अवधारणाहरूबाट कवि-शब्दार्थको मान्य मुख्य कसीको काम पद्यकवि महर्षि वाल्मीकि-व्यासकै पद्य-कृतित्वबाट हुने गरेको सङ्केत प्राप्त हुन्छ। वाल्मीकि त 'आदिकवि' समेत हुन्। प्रारम्भमा संस्कृत नाटक र कथा आख्यायिका पनि पद्यात्मक रहेका हुन्, भरतकृत नाट्यशास्त्रले प्राथमिक पद्यनाटकको उल्लेख गरेको छ र गुणाढ्यको बृहत्कथासम्म पनि पद्यकै प्रयोग पाइने गर्दछ। वस्तुतः दोस्रो शताब्दीपछि नै अभिलेख नाटक गद्य-कथा र आख्यायिका एवं चम्पू हुँदै संस्कृतकाव्यले सृजना-परम्परामा पद्यकाव्यको अतिरिक्त गद्य/नाट्य/चम्पूकाव्यलाई अर्थ-विस्तारका साथ बुझाउन थालेको अनि भामह-वामन-दण्डी आदि साहित्यविद्हरूले छैटौं शताब्दीदेखि त्यसलाई साहित्यशास्त्रीय स्वीकृति दिंदै आएको देखिए तापनि कविताले चाहिं मुख्यतः पद्य वा छन्दोबद्ध रचनालाई नै बुझाएको र लोकस्तरका प्राकृत-अपभ्रंश र आधुनिक भाषाले पनि पद्य-कविका छन्द रचनालाई नै कविता र काव्य मान्ने गरेको देखिन्छ। त्यस्तै संस्कृत साहित्यिक सृजना र साहित्यशास्त्रको परम्परामा पद्य-काव्यले जे बुझाउँछ त्यसै अर्थमा मात्र नेपाली जस्ता आधुनिक आर्य-भाषापरम्परामा संस्कृत 'कविता' शब्द प्रचलित भई त्यस्तै कविताका रचयिता अर्थमा 'कवि' शब्दको प्रयोग हुने गरेको पाइन्छ, 'कवित्व' वा कविता शब्दबाटै हिन्दी/नेपाली लोक-परम्परा भई कवित्त/कवित् जस्ता पद्यकृतिवाचक संज्ञा चल्न आएका हुन्। संस्कृत -साहित्यशास्त्र-परम्परामा काव्यको विधागत अर्थविस्तारले गद्य/चम्पू/नाट्य/पद्य सबैलाई सामान्यतः बुझाए पनि भामहदेखि नै बृहत् पद्यप्रबन्धलाई महाकाव्य भन्ने गरिएको र रुद्रटद्वारा पद्य-काव्यको लघु र महान् भेद देखिएको, अनि विश्वनाथले श्रव्य-पद्य-काव्यका भेदलाई बुझाउन कोशकाव्य/खण्डकाव्य जस्ता शब्दको प्रयोगका साथै प्राकृतादि भाषाबाट 'काव्य' शब्द पैंचो लिएको जस्तो सूक्ष्म सङ्केतबाट काव्य शब्दको विशेषार्थ छन्दोबद्ध प्रबन्धकाव्यसमेत रहेको बुझिन्छ, काव्य भन्ने एक विशेष छन्द पनि संस्कृत-परम्परामा भेट्टिन्छ र गीतात्मक एक उपरूपकको नाम पनि काव्य रहेको छ। संस्कृत-परम्परामा पद्यका मुक्तक-कुलकादि पाँच साना रूप र पर्यायबन्ध/खण्डकथा/परिकथा/सकल कथा/सर्गबन्ध आदि प्रबन्धात्मक पाँच ठूला रूप रहेको कुरा ध्वन्यालोकका लोचनटीकाकार अभिनव गुप्तबाट थाहा हुन्छ भने खण्डकथा खण्डकाव्यमा र सर्गबन्ध महाकाव्यमा परिणत भएको सूक्ष्म साक्ष्य पनि भामह-दण्डी र मुख्यतः विश्वनाथबाट प्राप्त हुन्छ। नाट्य र गद्यकाव्यका भेदले रूपक-उपरूपकका अलग-अलग नाम बेहोर्नु तर पद्यकाव्यका प्रबन्धभेदले काव्य/खण्डकाव्य/कोशकाव्य। महाकाव्य आदि नै संज्ञा पाउनुबाट पनि

सूक्ष्मत: संस्कृत परम्परामा कविको एक प्रवल अर्थ पद्यकवि, अनि 'महाकवि' को एक अर्थ बृहत् प्रबन्धात्मक पद्यकाव्यको रचयितासमेत रहेको बुझिन आउँछ । यो अर्थ-प्रतिच्छाया पनि नेपाली 'कवि' शब्दले प्राप्त गरेको देखिन्छ, तर यसको मुख्य जरा चाहिँ वैदिक कवि ऋषिहरूमा सम-विषम 'छन्द' र वाल्मीकि-व्यास जस्ता महाकवि महर्षिहरूका पद्य-श्लोकका प्राय: समच्छन्दका कवित्व कविता-श्लोकसँग जोरिन पुगेको छ ।

संस्कृत-साहित्य-शास्त्रीयपरम्परामा कतिपय आचार्यले खास-खास आधारमा 'कवि'-को वर्गीकरण गरेका छन् । काव्यमीमांसाकार राजशेखरले कविका शाश्वत, अभ्यासी र औपदेशिक तीन भेदका साथै साहित्यका विधा-उपविधा आदि भेदको परिप्रेक्ष्यमा पद्यकवि, महाकवि, सङ्गीतकवि, शास्त्रकवि, गद्यकवि र चम्पूकवि जस्ता भेद पनि संस्कृत-परम्परामा रहेको देखिएका छन् । उनले कविको स्वभाव-प्रवृत्ति र प्राप्तिमा आधारित अर्को दश भेदका आधारमा पनि कविलाई वर्गीकृत गरेका छन्-काव्यविद्या-स्नातक, हृदयकवि, अन्यापदेशी (हृद्मनामधारी), सेविता (केवल पुरानो ढाँचाको अनुकर्ता) घटमान (फुटकर रचना मात्र गर्न सक्ने), महाकवि, कविराज (बहुभाषामा कविता रच्ने), आवेशिक (आवेशमा लेख्ने सावधिक) अविच्छेदी (धाराप्रवाही) र सङ्क्रामयिता (अरूमा काव्यचेतको सङ्क्रमण गराउन सक्ने) । ध्वनिवादी विद्वान्हरूले चाहिँ व्यङ्ग्य-प्रधानता, गुणीभूत व्यङ्ग्य अर्थचित्र र शब्दचित्रको आधारमा काव्यको कक्षा देखाई कविका श्रेणीतर्फ पनि सङ्केत गरेका छन् । उपर्युक्त विभिन्न वर्गीकरणहरू नेपालका संस्कृत-साहित्यशास्त्रीय सैद्धान्तिक र प्रायोगिक समालोचनामा कम-बेसी प्रयुक्त छन् भने कविताविधामा अर्थसङ्कोचसहित । यीमध्ये 'महाकवि' शब्द कविताका लामा प्रबन्धात्मक कृतिका स्रष्टाको निम्ति नेपाली कविताका सृजना र समालोचनामा पनि निकै चलेको छ, अनि समच्छन्द र अर्ध-समच्छन्दका कविता-स्रष्टा अर्थमा पद्यकवि शब्द यथावत् र गद्यकवि विषमछन्दका गद्य-कविताकारको अर्थान्तरमा चलनचल्तीमा रहेका छन् ।

नेपाली परम्परा र प्रचलनमा 'कवि' शब्द संस्कृत-साहित्यशास्त्रका सैद्धान्तिक प्रसङ्गमा बाहेक सबै साहित्यिक विधाका रचयिता अर्थमा प्रचलित भएन र प्रथमत: पद्यकार अर्थमा चलेको हो । विक्रमको बीसौं शताब्दीको अन्तिम दशकमा विषम वा मुक्त छन्दका स्वतन्त्र लयात्मक गद्यकविताको रचना र प्रकाशन नेपालीभाषामा शुरू भई कविताका पद्य र गद्यकविता जस्ता दुई फाँट देखा परे पछि चाहिँ 'कवि' शब्दले छन्दोबद्ध पद्य र विषम छन्दका वा छन्दोमुक्त गद्य कविता दुवैका रचयितालाई बुझाउँदै आएको छ, यस प्रसङ्गमा पद्यकवि र गद्यकवि जस्ता अलग-अलग शब्द केही मात्रामा व्यवहारमा आए पनि तिनको सीमित प्रयोग मात्र हुने गरेको देखिन्छ । कविताका विभिन्न उपविधा भनि मुक्तक, फुटकर कविता, खण्डकाव्य र लामो कविता वा महाकाव्य लेख्नेलाई पनि कवि भनिन्छ र महाकाव्य लेखनेहरू महान् कवि पनि भएकाले लक्ष्मीप्रसाद देवकोटालाई 'महाकवि' भनिन्छ, तर अरू नेपाली महाकाव्य लेख्नेहरूलाई महाकवि भन्ने परम्परा खास स्थापित हुन सकेको छैन ।

'कवि' शब्दले आधुनिक नेपाली कविता र समालोचनामा सामान्यलिङ्गी रूप लिई कविता रच्ने पुरुष र स्त्रीलाई पनि बुझाएको पाइन्छ, तर कविता रच्ने नारी प्रतिभालाई जनाउन संस्कृत तत्सम छुट्टै 'कवयित्री' उपलब्ध छ तापनि त्यसको पुलिङ्ग 'कवयिता' शब्द चाहिँ

नेपालीमा प्रयुक्त भएको छैन ।

यसरी नेपाली परम्परामा प्रथमत: लोकस्तरमा/भडा/भाट/हुड्के, गाइने/गन्धर्व-गीतहरू/गिदाङ्गे एवं कत्थके/सिलोके/कविते जस्ता शब्दले गीतगाथा अनि कविता-सिलोकका रचयितालाई कवि बुझाई मुख्यत: 'कविते/सिलोके' जस्ता शब्द संस्कृत कवि/श्लोककार शब्दका निकट देखा पर्छन् भने प्राथमिक कालको भानुभक्तयुगको पुछारतिर र खास गरी माध्यमिक कालको मोतीराम युगमा संस्कृत 'कवि' शब्द नेपाली शिष्ट-लिखित कविता-रचनापरम्परामा प्रतिष्ठित हुन लागेको देखिन्छ । शृङ्गारिक मोतीराम-युगका फारसी-शायरी-परम्पराका खास गरी शेर र गजलको रचना-विधानले नेपाली कविताका साथै कवि-परम्परालाई पनि केही मात्रामा प्रभावित पाऱ्यो । फारसी 'शेर' 'शायर' 'शायराना' र शायरी जस्ता अरबी स्रोतका शब्दले बुझाउने तात्पर्य पनि माध्यमिक कालका खास गरी श्रंङ्गारी शेर र गजल/ गीतको सन्दर्भमा नेपाली कवि र कविता शब्दले फारसी छन्दमा शेर-गजल-भजन रच्नेलाई पनि सूक्ष्म स्तरमा आत्मसात् गर्न पुगेको पाइन्छ । प्राथमिक कालका र मुख्यत: माध्यमिक कालका नेपाली शिष्टलिखित कविता-यात्राको क्रममा लोकगीतिका तथा लोकस्तरका सबाई/लहरी, गाथा र बाह्रमासा आदिका लघुकाव्यरूपले पनि प्रविष्टि र प्रवर्धन प्राप्त गरी कवि शब्दले अनेक लोकत्छन्दको गीतकार/गाथाकारको सूक्ष्म तात्पर्यसमेत वहन गर्न पुग्यो । यसप्रकार माध्यमिक कालसम्ममा 'कवि' शब्द संस्कृत खण्डकाव्यकारको तात्पर्यमा समेत स्थापित हुन गयो । आधुनिक कालको 'कवि' शब्दले वर्णमात्रिक/मात्रिक/वार्णिक छन्दमा मुक्तक/ फुटकर कविता/खण्डकाव्य/महाकाव्य लेख्ने कविहरूलाई पनि बुझायो भने खास गरी स्वच्छन्दतावादी धाराअन्तर्गत विक्रम-संवत्-बीसौं शताब्दीको अन्तिम दशकतिर नै विषम छन्द वा मुक्त छन्दका फुटकर गद्यकवितालाई बुझाउन थाल्यो । कवि शब्दको यो नयाँ अर्थ-विस्तार उत्तरवर्ती प्रगतिवादी युगका साथै आधुनिक नेपाली कवितायात्राको उत्तरार्धमा पूर्णत: प्रतिष्ठित भई त्यसले 'लामो कविता' र गद्य-कवितात्मक विस्तारित काव्यलाई समेत बुझाइरहेको छ । छन्दोबद्ध पद्य र छन्दोमुक्त गद्य-कविता दुवैका रचयितालाई बुझाउने गरी कवि शब्दको अर्थ-विस्तार हुनामा पाश्चात्य परम्परा र खास गरी अङ्ग्रेजी परम्पराले नेपाली कविता-परम्परामा स्वच्छन्दतावादी धाराको थालनीदेखि यता पारेको प्रभाव नै मुख्य कारकका रूपमा देखा पर्छ ।

अंग्रेजीमा संस्कृत/नेपाली कवि शब्दको अर्थ बुझाउने शब्द हो 'पोएट' जसले पहिले सामान्य अर्थमा साहित्यिक कलासँग सम्बद्ध कुनै पनि विधाको कृतिको रचयितालाई र विशेषार्थमा छन्दोबद्ध पद्यकारलाई बुझाउँथ्यो भने खास गरी बीसौं शताब्दीयताका प्रथम विश्वयुद्धोत्तर आधुनिक पद्य वा गद्यकविता दुवैका रचयितालाई बुझाउँछ । अङ्ग्रेजी पोएट्स संस्कृत/नेपाली 'कवयित्री' वा स्त्री कविसँग तुलनीय छ। त्यस्तै अङ्ग्रेजी पोएटेस्टर चाहिँ संस्कृत/नेपाली कुकवि वा क्षुद्र कविसँग अर्थमा निकट रहेको छ। लोकस्तरमा अङ्ग्रेजीमा पहिले प्रचलित 'बार्ड' ले केल्टेली परम्पराबाटै गाइने/लोककविलाई बुझाउँथ्यो भने पछि 'राष्ट्रिय कवि' लाई बुझाउने गरेको पाइन्छ। नेपाली स्वच्छन्दतावादी महाकवि लक्ष्मीप्रसाद देवकोटाले वारंवार आफूलाई 'गाइने'को आत्मबिम्बमा प्रस्तुत गरेको प्रसङ्गसमेत यहाँ स्मरणीय छ । त्यस्तै अङ्ग्रेजीमा पहिले 'पोइजी'ले र पछि-पछि 'पोइट्री' ले कविको

कला, कृति, कर्म वा कौशललाई बुझाउनका साथै कविता-विधालाई पनि जनाउने गर्दथ्यो र उन्नाइसौं शताब्दीसम्म निकै र त्यसपछि पनि वेला-बखत 'कवि' शब्दको सामान्यार्थको साहचर्यमा संस्कृत 'काव्य' 'समस्त साहित्य'लाई नै जनाउँथ्यो भने यस शताब्दीमा खास गरी साहित्यार्थमा 'लिटरेचर' शब्द स्थापित भई 'पोएट्री' शब्द कवितार्थमा नै सीमित रहेको पाइन्छ। यसरी 'पोएट्री' ले पहिले साहित्यसमेत र पछि 'कविता' बुझाए पनि 'पोएम' वा 'पोइम' शब्द चाहिँ खास गरी छन्दमा रचित र पछिपछि छन्दोमुक्तसमेत कविताका अर्थमा नै चल्दै आएको छ । यहाँ एक प्रकारले 'पोएट्री'लाई संस्कृत 'काव्य'सँग र 'पोएम'लाई संस्कृत/नेपाली कवितासँग अर्थगत रूपमा दाँज्न सकिन्छ । साथै अङ्ग्रेजी 'पोएटिक' ले कवि/कविता/काव्यसम्बन्धी भन्ने अर्थ बुझाउँछ भने 'पोएटिक्स' ले 'काव्यशास्त्र' वा 'साहित्यशास्त्र'लाई बुझाउँछ जुन काव्यमीमांसाकार राजशेखरद्वारा चर्चित संस्कृतसाहित्य वा 'साहित्यशास्त्र'को अर्थगत निकटतामा देखा पर्छ । यी सबै थरी शब्दको धातुमूल ग्रिसेली "पोयम' मानिन्छ र त्यस धातुको अर्थ 'रच्नु' वा 'बनाउनु' हो भने यसलाई 'कवि' शब्दको प्रथम वैदिक तात्पर्यसँग सम्बद्ध 'स्रष्टा/रचयिता/कर्ता' भन्ने शब्दार्थको 'कव्' धातुमूलले जनाउने 'रच्नु/सिर्जनु/बनाउनु' भन्ने धात्वर्थसँग निकट ठान्न सकिन्छ। यसरी पाश्चात्य परम्परामा कर्ता/ स्रष्टा वा कवि अनुकर्ता/पुन: सिर्जनकर्ता भई 'साहित्यकार' भन्ने व्यापक अर्थमा चली पद्यकार र गद्यकविताकार दुवै अर्थमा नै बीसौं शताब्दीमा जसरी प्रतिष्ठित भयो त्यसको केही प्रभाव नेपाली कवि शब्दमा पनि विगत आधा शताब्दीबीच परेको देखिन्छ । कवि शब्दले गद्यकविता र लामो कवितासमेतका रचयितालाई बुझाउनमा मुख्यत: अङ्ग्रेजीकै प्रभाव निर्णायक रहेको छ । यसरी अद्यावधिक रूपमा नेपाली कवि शब्दले लयको सन्दर्भमा कविताका छन्दोबद्ध र छन्दोमुक्त दुवै प्रकारका पद्य र गद्य-कविताभेदका साथै रूपात्मक लमाङ्गत आयामको परिप्रेक्ष्यमा चाहिँ कविताका लघुतम, लघु, मझौला एवं बृहत् जस्ता सबै उपविधाका कृतिका रचयिता/ लेखकलाई बुझाउने गर्दछ, जुन संस्कृतको मुख्य अर्थसँग धेरै निकट र अँग्रेजी पोएटको अद्यावधिक अर्थसँगसमेत नजीक देखा पर्छ ।

-वा.दे.त्रि.

कविता- विश्वभरिको साहित्य-परम्परामा कविता र साहित्य पर्यायवाची रूपमा कैयौं शताब्दीसम्म व्यवहृत भइ आएको तथ्य सर्वविदित छ। ऐतिहासिक क्रममा नाटक, आख्यान, उपन्यास, कथा, निबन्ध जस्ता विधाहरू स्थापित भएपछि मात्र कवितालाई अन्य विधाहरूबाट अलग्ग रूपमा लिन थालिएको हो । भारतवर्षीय परम्परामा कविताभन्दा काव्य शब्दको व्यापक प्रयोग पाइन्छ, तर आधुनिक नेपाली लेखनधारामा कविता र काव्य प्राय: समानार्थी रूपमा लिइए पनि कविताको नै बृहत्तर उपयोग हुँदै आएको छ । पाश्चात्य जगत्मा ग्रिसेली भाषाको 'पोएमा' रचना वा 'पोइटेस' रचनाकार पदबाट तद्भव रूपमा विकसित शब्दलाई कविताको अर्थमा प्रयोग गरिन्छ । अङ्ग्रेजीमा व्यवहार गरिने 'पोएम' वा 'पोइट्री' यस्तै एउटा उदाहरण हो ।

शब्दकोशकारहरूले दिने गरेको परिभाषाअनुसार (१) "कविद्वारा आफ्ना संवेद्य अनुभूति वा स्फूर्त भावनालाई छन्द वा लयमा उनिएको साहित्यिक कृति वा रचना" र (२) "व्यापक अर्थमा सबै प्रकारका पद्यात्मक रचना र सामान्यत: छन्द, गीति वा लययुक्त

रचना'' लाई कविता भनिन्छ ।'' नेपाली बृहत् शब्दकोशको यस परिभाषामा कविताका आवश्यक तत्त्वमा कवि, कविको भावना, पद्यात्मक वा लयप्रधान शैली र अभिव्यक्ति समाहित भएको छ । यस सामान्य परिचय-अन्तर्गत कुनै पनि कवितामा एकजना कविले मनोरम हृदयस्पर्शी शैलीमा छन्द, लय, अलङ्कार, वाक्चातुर्य जस्ता अभिव्यक्तिको माध्यमबाट आफ्नो अनुभूति वा कल्पनाद्वारा सृजित विषयलाई प्रकट गर्दछ ।

शताब्दियौंदेखि पद्य वा छन्दोबद्धता कविताको मूल रूप मानिंदै आएको थियो र प्राचीन समालोचकहरूले छन्दको रचना-विधान, काव्यिक रीति र भाषिक शैली कस्तो हुनुपर्छ भन्ने विषयमा अनेक रचना निर्माण गरेका छन् । गत पाँच शताब्दीयताको आधुनिक चरणमा पद्य वा छन्दोमयता कविता-शैलीको एक अङ्ग मानिए पनि आवश्यकीय तत्त्वका रूपमा लिन छाडिएको छ । तर लयात्मकता, सुष्ठुव अभिव्यक्ति, कविको विशिष्ट वैयक्तिक अनुभूतिलाई प्रतिबिम्बन गर्ने र निकै हदसम्म पाठकलाई विस्मित पार्न सक्ने भाषिक चयन कविताको मूल तत्त्वका रूपमा कायम नै रही आएको छ ।

लामो लिखित साहित्यपरम्परा भएको भारतवर्ष होस् वा प्राचीनकालदेखि नै सभ्यताको उच्च तहमा प्रवेश गरेको चिनिया लेखन-परम्परा होस् वा पश्चिमी विचार-साहित्यदर्शनको आदि उद्गमस्थल ग्रीस नै होस्, प्रत्येक विशिष्ट सभ्यतामा कविताले गहिरो छाप पारेको छ । भारतीय परम्पराको काव्यचर्चामा 'वाक्यं रसात्मकं काव्यम्' जस्ता उक्तिले कवितालाई रसपूर्ण शब्दरचनाको रूपमा जोड दिइएको पाइन्छ भने चिनिया लेखनप्रवाहको 'वन्सु' अर्थात् काव्यरचना-प्रसङ्गमा 'वन्' पदलाई बुझाउन प्रयोग गरिने चित्रात्मक अक्षरले सुन्दरता, लालित्य, कल्पनाशीलता र कोमलता अभिव्यक्त गर्छ; अनि ग्रिसेली धाराको 'पोएमा' अर्थात् रचना-चर्चाले कवितालाई त्यस्तो अभिव्यक्ति-कलाको रूपमा प्रकट गराउँछ जसमा कुनै पनि तथ्य, विचार र अनुभूतिलाई छन्दोबद्ध रूपमा लयात्मक र प्रायः रूपकको माध्यमबाट अभिव्यक्त गरिन्छ ।

अनेकौं जीवन्त संस्कृतिका धार्मिक अनुष्ठान, संस्कार, उत्सव, पर्व जस्ता पारिवारिक र सामाजिक अवसरमा गरिने देवाह्वान र प्रार्थनाका बोलीमा प्रयोग गरिने कवितात्मक अभिव्यक्तिलाई मन्त्र वा पण्डित पुरोहितको वचन भनिए पनि तिनमा कविताको प्राचीनतम उद्बोधन पाइन्छ । प्राचीनतम जीवित साहित्य-परम्परामा भेट्टिने काव्यका आदिम नायक र पात्रहरू कि त स्वर्गका देवी-देवता नै हुन्थे वा विशिष्ट दैवी शक्तिसम्पन्न अतिमानवीय सामर्थ्यका वीर योद्धाहरू हुने गर्दथे । संस्कृत काव्य-परम्पराका विख्यात वेद-उपनिषद्हरू, रामायण र महाभारत यस कोटिमा पर्छन् भने पश्चिमेली प्रवाहमा होमर, भर्जिल र दाँतेका कृतिहरू यस धाराको प्रतिनिधित्व गर्छन् । लिखित साहित्यधारा कायम गर्न सफल अनेक भाषाहरूमा पनि प्राचीन कविताको रूप हेर्दा सृष्टिवर्णन, मानवसमाजको स्थिति, विधान, नीति-आचार जस्ता विषयमा विस्तृत काव्यसिर्जना भएको पाइन्छ । अफ्रिकाली स-साना समूहका जनजातिमा समेत प्रकृति-पूजनको रूपमा होस् वा मनोविनोदको माध्यमबाट व्यक्ति-व्यक्तिमा सामाजिक वा जनजातीय संस्कार भर्न गीत्यात्मक शैलीमा निकै लामा र निश्चित शैलीबद्ध मुख परम्पराको कविताधारा जीवित नै पाइन्छ ।

मध्यकालीन युगमा विश्वभरिकै कविता-यात्राले धार्मिक, नैतिक र उपदेशात्मक मूल

मार्ग पछ्याएको थियो । भक्तिसाहित्यले अहिलेको साहित्यिक मूलधारामा त्यति ठूलो प्रभाव नराखेको भए पनि आम जनमानसमा हिन्दू, बौद्ध, क्रिश्चियन, इस्लाम सबै क्षेत्रका जनसमूहमा भक्तिकाव्यको गहन प्रभाव अझै देख्न सकिन्छ। भारतमा तुलसीदासको **रामचरितमानस** लगायत कृष्ण-भक्तिका अनेकौं बृहत् काव्यरचना पाइन्छन् भने क्रिश्चियन धारामा ईशुका जीवनवृत्तमा आधारित भजन, चिन्तन, नैतिक व्याख्यानका अनेकन काव्यकृति रचिएका छन्। इस्लामिक सभ्यताअन्तर्गत पनि रहस्यवादी सूफी भक्तिगीतका साथै विभिन्न धार्मिक भावनाले मूलतः प्रेरित कविता-परम्परा विकसित भएको थियो ।

इसाको सोह्रौं शताब्दीको शुरूमा देखा परेको युरोपेली पुनर्जागरणपश्चात् आधुनिक कविताको स्वर्णयुग प्रारम्भ हुन्छ । यस कविताधारामा पूर्व-प्रचलित महाकाव्य, पद्य-आख्यान र नीति-उपदेशका अनुप्रासमय पद्यका ठाउँमा सहज र सरल रूपले बोधगम्य मानव-अनुभूति, कल्पनाको चमत्कारिता, बौद्धिक रूपको व्यङ्ग्य र विनोदी फुटकर छोटा कविताको प्राधान्य स्थापित भएको देखिन्छ। युरोपेली साहित्य-जगत्मा खास गरी इटालीमा देखा परेको चतुर्दशपदी (सनेट) कविताको प्रयोग यस्तो माध्यम बन्यो जसले अनेक लघुरूपका कविता-लेखनलाई जीवन्त पारिदियो । यसै क्रममा गीतिकविता, साहित्यिक संवाद (ब्यालेड) लगायत समकालीन सामाजिक चिन्तन अँगालेका कविता रचिन थाले । बीसौं शताब्दीमा आइपुगदा प्रकृति, ॠतुचक्र सांस्कृतिक पर्व, उत्सव, उत्साह, वीरता, उमङ्ग र शोकभन्दा विद्रोह, सामाजिक रिक्तता, बेमेल, र यथार्थप्रति असन्तोष, विडम्बना र आक्रोशका कविता बढी मात्रामा रचिएका छन् । इसाको दोस्रो सहस्राब्दी पूरा हुन लाग्दा प्रयोगशीलता, बौद्धिक विलास र व्यङ्ग्य कविता-प्रवाहको मूल धारा बन्न पुगेको छ । पश्चिमका एज्रा पाउन्ड, टी.एस. एलियट, डब्लु.बी. येट्स र पाब्लो नेरुदा जस्ता कविका रचना र नेपालका मोहन कोइराला, वैरागी काइँला लगायतका कविहरूको लेखनले यही प्रवृत्तितिर सङ्केत गर्छन् ।

समसामयिक सन्दर्भमा कविता त्यस्तो छोटो लयात्मक रचनामा केन्द्रित भएको छ जसमा रचनाकारको अनुभूति, प्रासङ्गिक विषयप्रति बौद्धिकताको स्पर्श र कल्पना-चातुर्यका साथै ठोस बिम्बविधानद्वारा पाठकलाई केही हदसम्म विस्मित पार्ने अभिव्यक्ति प्रकट भएको होस्। कुनै विषयलाई लिएर आख्यानको रूपमा वा बृहद् वर्णन गरिएको कविता र चनालाई बुझाउन महाकाव्य, खण्डकाव्य वा काव्य जस्ता पदको व्यवहार गरिन्छन। आज पनि कवितालाई चाहे त्यो हाइ-कु शैलीको लघुरूपमा होस् वा महाकाव्य आकारको किन नहोस्लयात्मक र विशिष्ट भाषा-शैली बोकेको रचनाकै रूपमा हेरिन्छ; तर शास्त्रीय परम्परामा जोड दिइने पद्य वा छन्दोबद्धताको आग्रह प्रायः हराइसकेको छ। कविले छानेको विषयवस्तु, त्यसप्रति अवलम्बन गरेको ध्वनि र उद्देश्यअनुसार कविताको शैली निर्धारित हुन्छ भन्ने तथ्यलाई बीसौं शताब्दीका कविताले देखाएका छन् ।

-हृ.के.उ.

कवित्त- कविता, कवित् र कवित्त एकै मूलका समध्वन्यात्मक शब्द हुन् । यिनका प्रयोजनपरक अर्थ बेग्लाबेग्लै भए पनि जनप्रयोगले यिनलाई झन्डै समानार्थीका रूपमा ग्रहण गरेको देखिन्छ । 'सङ्गीत-चन्द्रोदय' मा 'सुधा' उपनामधारी नरदेव पाण्डेले निम्न-श्लोकलाई यहि धारणानुसार 'कवित्त' भनेको हुनुपर्छ-

"अब रात पनी सब गो यसरी, अझ प्रीति नगर्नु ममा कसरी ?"

नेपाली प्रयोगमा विवाहको अवसरमा दुलाहापट्टिका एवं दुलहीपक्षका कवितेहरूबीच कविता(श्लोक, सिलोक)को माध्यमबाट हुने होडपूर्ण भनाभनको शैली विशेषलाई 'कवित्' भन्ने गरिन्छ । त्यसको उदाहरण तलको टुक्राले दिन्छ-

"आफ्नै छैन- रङ्गढङ्ग, चारैतिर भरिभङ्ग मसँग फेरि केको गनगन ?"

'कवित्त' चाहिँ वार्णिक दण्डक छन्दको एउटा भेदविशेष हो, जसका प्रत्येक पाउमा छब्बीसदेखि तेत्तीस अक्षरको वर्णवृत्त हुने गर्दछ । ओजपूर्ण गद्यात्मक बनोटको 'खाँडो जगाउने' जस्ता रचनालाई 'कवित्त' भन्ने गरिए पनि खास 'कवित्त' को निकटमा विष्णुपटको 'बडे राजा मल्यवम्', सुवानन्द दासको 'पृथ्वीनारायण' एवं राधावल्लभ अर्ज्याल-रचित 'साढयाको कवित्त' जस्ता लयात्मक रचना पर्दछन् । जीवनाथ कवि रचित "काजी धौकलसिंह बस्न्यातको प्रशंसापत्र" (१८५०) का निम्न पङ्क्तिले खास कवित्तको दृष्टान्त दिन्छन्- **"मणुप समर समसेर स्रव लिये कर सोनित हविष टार आहुति अहीतको ।**
वरछनकी वेदिन वै जोगिनी धमारि रचि
दे दे कर तालिका बेताल गौव गीतको ॥"

-श.च.श.भ.

काल-विभाजन (नेपाली-साहित्यको)- विगतका ऊहापोहपूर्ण इतिवृत्तसूचक अभिलेखको सुसङ्गठित सङ्ग्रह नै इतिहास हो भने विकास-यात्राको क्रममा विभिन्न गौंडा-गल्छेंडा पार गर्दै वर्तमानसम्म आइपुगेको नेपाली-साहित्यको पनि, लामो-छोटो जस्तो होस्, आफ्नो इतिहास छ । यस इतिहासको समग्रताको सम्यक् अध्ययन खण्डदर्शनमार्फत गर्ने-गराउने परिपाटीबाट त्यसलाई खण्ड-खण्डमा टुक्र्याएर हेर्ने प्रयत्न कै फलस्वरूप काल-विभाजन गर्ने गरिन्छ । समयखण्ड-सूचक कालका नाम चाहे प्रारम्भिक (प्राथमिक), माध्यमिक, आधुनिक भनिने निर्विशेष ऐतिहासिक कालका रूपमा राखियून् अथवा समयखण्डका प्रमुख राजनेता, साहित्य-नेताका नाममा पृथ्वीयुग, भानुयुग, मोतीयुग भनिने रूपमा राखियून्, साहित्यको इतिहासमा काल-विभाजन गर्ने मुख्य आधार समयक्रममा देखा पर्ने भक्ति, पौरुष, प्रेम, सुधार जस्ता मानवीय मूल भाव वा प्रवृत्तिका उद्भावना, प्रखरता र प्रबलतालाई नै मान्ने गरिन्छ । यसै आधारमा नेपाली साहित्यको इतिहासका विभिन्न कालखण्डमा अनेक भावधारा प्रमुख रूपमा देखा पर्दछन् ।

-श.च.श.

काव्य- काव्य शब्दले वैदिक संस्कृतको आदिग्रन्थ 'ऋग्वेद' (कम्तीमा इ.पू. पन्ध्रौं शताब्दी) देखि लौकिक संस्कृत, प्राकृत अपभ्रंश हुँदै नेपालीको आधुनिक युगसम्मका कम्तीमा साढे तीन सहस्राब्दीको यात्राक्रममा अर्थ-परिवर्तनका अनेक खुडकिला पार गर्दै र बेहोर्दै आउँदा व्यापक अर्थमा साहित्यलाई पनि र सूक्ष्म अर्थमा भने कवितालाई वा प्रबन्ध-काव्य (मुक्तककाव्य, गीतिकाव्य, खण्डकाव्य र महाकाव्य)लाई बुझाउँछ । तर गहिरिएर छानबीन गर्दा चाहिँ नेपाली काव्य शब्दले प्रथमत: कविताका लघुतम (मुक्तक) र लघु (फुटकर कविता भनिने) रूपका व्यतिरेकमा मझौला, मध्यमरूप (खण्डकाव्य, कोशकाव्य, गीतिकाव्य, गाथा, सबाई, लहरी, लामो कविता आदि) र बृहत्‌रूप (महाकाव्य) लाई बुझाउँछ र अझ सूक्ष्मार्थमा चाहिँ कविताका प्रबन्धकाव्यात्मक भेदभित्र पर्ने यी दुई खण्डकाव्य-महाकाव्य जस्ता उपविधामध्ये पनि खास गरी खण्डकाव्यको अर्थमा नै नेपाली-भाषामा काव्य शब्द सीमित भइरहेको भेट्टिने

गर्दछ । 'साहित्य' भन्ने व्यापक अर्थमा चाहिँ काव्य शब्द खास गरी संस्कृत-साहित्यशास्त्रको सैद्धान्तिक परिचर्चा र त्यसको प्रभावको सेरोफेरोमा नै नेपाली प्राज्ञिक जगत्मा प्रयोग हुने गर्दछ । नेपाली काव्य शब्दले आफ्ना अन्तस्तलमा वहन गरेका सहचारी अर्थ-प्रतिच्छायालाई राम्ररी आत्मसात् गर्नको निम्ति भने वैदिक युगदेखि क्रमिक रूपमा संस्कृत-प्राकृत-अपभ्रंश-परम्परामा कवि र काव्य शब्दले प्रयोग-प्रचलन, निरुक्ति-व्युत्पत्ति (व्याकरणगत सन्दर्भसमेत), कोश र साहित्यशास्त्रीय परिच्छेदमा प्राप्त गरेको अर्थगत सङ्कोच-विस्तार र तिनका अन्तरक्रियाका शृङ्खलाको विहङ्गम पर्यवेक्षण अपरिहार्य नै छ । संस्कृतप्रयोग-परम्पराअन्तर्गत नै पनि विभिन्न वैकल्पिक व्युत्पत्ति र पदगत कोटि-उपकोटिअन्तर्गत काव्य शब्दका कम्तीमा अठाह्र अर्थ देखा पर्न आउँछन् ।

संस्कृत-परम्परामा काव्य शब्द मुख्यत: कविमा कविका भाव, कर्म अर्थ र स्वार्थमै पनि वैकल्पिक तद्धित प्रत्यय 'ष्यञ्', वा 'ण्य' 'ण्यत्' (अवशिष्ट य, आदिवृद्धि) लागी बनेको द्वितीय व्युत्पन्न शब्द मानिन्छ र विशेषण र नाममा यसको प्रयोग भएको पाइन्छ । उक्त 'कवि' शब्द चाहिँ सामान्यत: गति-ज्ञानार्थक 'क्रम' र वर्णार्थक 'कव्/कब्' एवं शब्दार्थक 'कु' धातुमा कर्तृवाचक 'ई' प्रत्यय लागी व्युत्पन्न भएको परिप्रेक्ष्यमा 'कवि' को सामान्यार्थअनुसार काव्य पनि त्यही 'कवि' को भाव (कवित्व) र कर्म (कृति) एवं स्वार्थ (कवि नै) समेत हुन पुगेको छ । यिनै व्युत्पत्तिगत र व्याकरणगत विविध सन्दर्भमा नै प्रयोग-प्रचलन कोशार्थ साहित्यशास्त्रीय परिभाषित अर्थको सिलसिलाको पनि निरूपण गरी काव्य शब्दको उपर्युक्त अठाह्र थरी अर्थवैविध्यको अनुशीलन गर्नु प्रासङ्गिक देखिन जान्छ ।

काव्य सामान्यत: 'असंज्ञा' वाचक पदका रूपमा 'कृत्य' अर्थमा वर्णार्थक 'कवृ' धातुबाट समेत व्युत्पाद्य छ, तापनि कोशकारहरूले ज्यादाजसो 'कवि' बाट स्वार्थमा 'ण्य/ण्यत्' वा 'ष्य', तद्धित प्रत्यय भई काव्य (विशेषण) बन्ने ठान्ने गरेका छन् । वैदिक संस्कृतदेखि लौकिक संस्कृतको साहित्यशास्त्रीय परिच्छेदसम्म 'कवि' शब्दका अर्थगत विकास-ह्रासका प्रक्रियाअन्तर्गत उपलब्ध अर्थवैविध्यका सहचारी प्रतिच्छायामा यस काव्य (विशेषण)ले खासगरी (१) ऋषि, कवि, पण्डित, साहित्यकारका गुण, लक्षणले युक्त र (२) कवि, कविता, काव्य, प्रबन्ध-काव्य, साहित्यसम्बन्धी भन्ने अर्थ बुझाउने गर्दछ । साधारणत: विशेषण काव्य शब्द नेपालीमा स्वीकृत छैन तापनि षष्ठी तत्पुरुष वा मध्यमपदलोपी कर्मधारय समास भई बनेको समस्त पदका पूर्वपदको रूपमा रहँदा संस्कृतकाव्यले बुझाउने किसिमको विशेषणात्मक भेदक वा सम्बन्धी भन्ने अर्थ भने नेपालीमा पनि प्रचलित रहेको छ । जस्तै-काव्यप्रवृत्ति, काव्यसाधना आदि । यस प्रकारको उक्त पूर्वपदले (३) काव्यको, वा (४) काव्यसम्बन्धी, काव्यगत आदि भेदक विशेषणात्मक अर्थ पनि बुझाउँछ, जस्तै-काव्यहेतु, काव्य (नाम) शब्द चाहिँ संस्कृत-परम्परामा 'कवि' मा भाव, कर्म अर्थमा वा स्वार्थमा ष्यञ्, तद्धित प्रत्यय लागी बन्ने मानिन्छ । यो संस्कृत नाम काव्य शब्दले (५) 'कवि' कै स्वार्थमा भृगुपुत्र असुराचार्य भनिने र लौकिक संस्कृतका आदिकवि वाल्मीकिका अग्रज समकालीन मानिएका र व्यासको 'महाभारत' को भीष्मपर्वअन्तर्गतको 'श्रीमद्भगवद्गीता'का श्रीकृष्णद्वारा भगवदंशप्राप्त कविश्रेष्ठ घोषित गरिएका 'कवि' उशना, शुक्र (वैदिक युगका पुछारतिरका ऋषिकवि) कै अर्थ योगरूढ रूपमा बुझाउँछ, अनि कवि काव्य,

कविपुत्र उनकै नामान्तर रहेका छन् (अमर कोष ३:१०८ अन्तर्गत शुक्रो दैत्यगुरुः काव्यः भार्गव उशना कविः) संस्कृत काव्या (स्त्री) शब्द भने धातुसाधित वा कृदन्त-व्युत्पन्न मानिन्छ र यसले खास गरी काव्यको रचनाको केन्द्रीय कारकस्वरूप (६) प्रज्ञा, बुद्धि आदि अर्थ बुझाउँदछ, जुन कविको कविता-काव्य-सृष्टिको मुख्य हेतु मानिन्छ । संस्कृत काव्य शब्दका उपर्युक्त स्वार्थ र जसद्वारा काव्य रचिन्छ त्यो भन्ने 'काव्या' रूपको प्रयोग नेपालीमा प्रचलित छैन । तर यिनको रूढिगत अर्थ-प्रतिच्छाया भने नेपाली काव्य शब्दमा पनि केही मात्रामा रहेकै छ । नेपाली काव्य शब्द खास गरी (७) कविको भाव वा गुण अथवा कविको कर्म, कृति, रचना, सृजना भन्ने अर्थ बुझाउने संस्कृत काव्य शब्दसँग नै स्रोत, व्युत्पत्ति र अर्थका दृष्टिले सम्बद्ध रहेको छ । संस्कृत-प्रयोग-परिभाषापरम्परामा यसै काव्य शब्दका पनि अरू दश अर्थ भेट्टिन्छन् ।

यस काव्य शब्दको प्रयोग ऋग्वैदिक युगदेखि नै देखा पर्दछ- जस्तै- 'पश्य देवस्य काव्यं न मुमूर्ष न जीर्यति' (भगवान्‌को काव्य हेर जुन न मर्छ न बुढिन्छ) । यहाँ विश्वस्रष्टा (देवः) भगवान्‌को न कहिल्यै मर्ने न त बुढिने विश्वसृष्टिलाई काव्यको रूपमा प्रस्तुत गर्ने क्रममा काव्यसृष्टिलाई पनि सुन्दर अजरामर ठानिएको पाइन्छ । वैदिक कविको मुख्य अर्थ स्रष्टा थियो भने त्यस युगमा काव्यको तात्पर्य पनि 'सृष्टि' देखा पर्छ भनी परिणामतः काव्यको अर्थ कविको सृष्टिकर्म (वैदिक छन्दोमय ऋचा, मन्त्र, सूक्त, गाथा, अनुवाद आदि) हुन आउँछ । त्यसपछि कवि र काव्य शब्दको खास अर्थ उशना वाल्मीकि र व्यासका छन्दोमय पद्य कृतित्वको सन्दर्भमा उत्तरवैदिक र संस्कृत लौकिक युगको सङ्क्रमणकालमा प्राकृत भाषाका समानान्तरतामा इ.पू. चारौं-दोस्रो शताब्दीको बीचतिर निर्धारित हुन पुग्यो र कवि-ऋषिको कवित्व-शक्तिको अर्थ सृष्टिकर्मको तात्पर्यमा कविता र काव्य शब्दले गद्यको व्यतिरेकमा क्रमशः छन्दोबद्ध श्लोक वा पद्यलाई र पद्यप्रबन्धलाई ज्यादाजसो बुझाई यी दुई शब्दबीच साहचर्य र अन्तरक्रियाको क्रम पनि थालिएको अवगत हुन आउँछ । यस क्रममा प्रथमतः 'कवि' काव्य, र कविपुत्र तीनवटै शब्द उत्तर-वैदिक उपनिषद्युगको पुछारतिर छन्दोमय वाणीलाई पुनर्जागृत गर्ने कवि ऋषि उशनाको निम्ति रूढ हुन पुगे पनि त्यसपछि लौकिक संस्कृतयुगमा यसका कवि, ऋषिका तात्पर्यमा आदिकवि शब्दले वाल्मीकिलाई र काव्य शब्दले छन्दोबद्ध कविताका साथै कवितात्मक (पद्यात्मक श्लोकात्मक) आर्षसर्गबन्ध र सकलकथा, रामायणलाई बुझाउन लागेको अनुमान हुन्छ । पछि-पछि वाल्मीकि, व्यास दुवैलाई महर्षि, महाकवि र रामायण-महाभारत दुवै आर्षसर्गबन्धलाई महाकाव्यसमेत भनियो । एक निकै उत्तरवर्ती प्रसिद्ध संस्कृत-सूक्तिअनुसार वाल्मीकिको उदयले 'कवि' शब्द एकवचनमा र व्यासको उपस्थितिबाट द्विवचनमा स्थापित भएको जुन प्रवाद प्रकट हुन्छ, त्यसको सङ्केतको आधारमा कविता, काव्यका प्रथम तथा द्वितीय मानक कृति पनि तिनैका आर्षसर्गबन्ध रामायण र महाभारत जस्ता पद्यप्रधान प्रबन्ध रहेको जानकारी प्राप्त हुन्छ । परन्तु उज्जयिनी-सम्राट् शकारि विक्रमादित्य (इ.पू. पहिलो शताब्दी) वा चन्द्रगुप्त विक्रमादित्य (इ.पू. चारौं शताब्दी)सम्म विक्रमादित्यको राजसभाका नवरत्नमध्यका एक अमरसिंहले आफ्नो प्रसिद्ध कोश 'नामलिङ्गानुशासन' मा एकातर्फ 'कवि' र काव्यलाई कवि उशनाको नामान्तरको रूपमा र अर्कातर्फ कविलाई विद्वान्, पण्डित, मनीषी, सूरि, कृति, प्राज्ञ आदि

बाइस पर्यायवाची शब्दसमूहमा मात्र प्रविष्टि दिएको पाइन्छ। यसबाट अमरकोशको युगसम्म 'कवि' र 'काव्य' शब्दको क्रमशः पद्यकार र पद्य-प्रबन्धको अर्थमा प्राज्ञिक स्तरमा खास प्रतिष्ठित नभइसकेको थाहा हुन्छ । यसै परि प्रेक्ष्यमा उक्त नवरत्नमध्यका एक अर्का रत्न मानिने महाकवि, नाटककार कालिदासका कृतिहरूबाट चाहिँ 'कवि' शब्दले पद्यकार र नाटककार समेतलाई र काव्य र प्रबन्ध जस्ता शब्दले सबै साहित्यिक ग्रन्थलाई एवं 'काव्य' शब्दले 'मेघदूत' जस्तो लघु खण्डकाव्यलाई, अनि 'महाकाव्य' शब्दले बृहत् पद्यप्रबन्ध वा सर्गबन्धात्मक काव्यलाई जनाइरहेको भेट्टिन्छ (मालविकाग्निमित्रम्, प्रस्तावना, रघुवंशम् १:३ र १४:७०) आदि । कालिदासले नाटकको प्रसङ्गमा 'नयाँ वा पुरानो हुँदैमा काव्य राम्रो हुने होइन' भनेबाट कम्तीमा इ.पू. प्रथम. श. सम्ममा संस्कृत-परम्परामा 'काव्य' शब्दले अर्थविस्तार प्राप्त गरी सबै साहित्यिक विधालाई बुझाउन खोजेको देखिन्छ भने 'अमरकोश' को प्रसङ्गबाट त्यस युगसम्मका कोशस्तरमा काव्य शब्द पद्यात्मक प्रबन्ध, सर्गबन्ध, पद्यकविता वा समस्त साहित्यिक कविकर्मको अर्थमा प्रविष्ट नभएको प्रमाणित हुन्छ। काव्य शब्दले पद्य/गद्य दुवै थरी काव्यलाई बुझाउन थालेको सुस्पष्ट प्रमाण चाहिँ साहित्यविद् भामह (छैटौं श.)को 'काव्यालङ्कार' देखि थालिने ठोस साहित्य-शास्त्रीय परिच्छेदसँगै मात्र प्राप्त हुन थाल्दछ । आद्याचार्य भनिने भरतको 'नाट्यशास्त्र (मुख्य रचनाकाल कम्तीमा इ.पू. दोस्रो शताब्दी) ले भावरस, छन्द, कथावस्तु, वृत्ति, गुण आदिको विवेचना गरे पनि उनको सो ग्रन्थ नाट्यक्षेत्रमै विशेष केन्द्रित रहेको र त्यसमा नाटकलाई नाट्यवेदकै रूपमा लिई काव्य वा साहित्य शब्दको पारिभाषिक प्रयोग नगरिएको कुरा स्मरणीय छ । भामहदेखि जगन्नाथ (सत्रौं शताब्दी) सम्मका लगभग बाह्र शताब्दीका साहित्यशास्त्रीय परिच्छेदमा भने काव्य शब्द पद्य, गद्य, चम्पू, नाट्यकाव्यको समष्टिरूपमा साहित्यिक कविकर्मको अर्थमा नै मुख्यतः परिभाषित रहेको छ । यस क्रममा कविलाई क्रमशः पद्यकाव्य, गद्यकाव्य, चम्पूकाव्य, दृश्य (नाट्य)काव्यसमेतका कर्ता कवि (नेपाली साहित्यकार)को तात्पर्यमा लिई काव्यलाई त्यही 'कवि' को भावकौशल वा कर्म (कृति) का रूपमा हेरिएको पाइन्छ भने काव्यमीमांसाकार राजशेखर (दशौं शताब्दी)ले उशना-वाल्मीकिको युगको कुरो उठाई सरस्वतीका छन्दोमय पुत्र काव्य (पुरुष) र साहित्यविद्या(वधू) बीचको योगको प्रयासको चर्चा गरी पहिले काव्य भन्नु सृजना र साहित्य चाहिँ शास्त्र (पञ्चमविद्या वा वेद)को रूपमा रहेको जानकारी दिई 'शब्दार्थको प्रथाबाट सहभाव साहित्य हो' भनी साहित्यको परिभाषासमेत दिएका छन् । तर साहित्यशास्त्रीय ग्रन्थको नाम भने साहित्यशास्त्रीय परिच्छेदमा काव्यालङ्कार, काव्यादर्श, काव्यमीमांसा, काव्यप्रकाश, साहित्य-दर्पण आदि दोहोरै (तर प्रायः काव्यशास्त्रपरक) रहेको पाइन्छ । अर्कातर्फ स्वयं भामहले 'शब्दार्थौ सहितौ काव्यम्' भनी अलङ्कृत शब्दार्थको सहभावलाई काव्य मान्दा वा आनन्दवर्धनले 'शब्दार्थको कवि-कर्मस्वरूप साहित्य काव्य हुने' कुरा भन्दा साहित्यको छनक केही आए पनि काव्यको परिभाषित तात्पर्यमा साहित्य शब्द संस्कृत-परम्परामा उति नचलेको र साहित्य-शास्त्रकै तात्पर्यमा पनि खास स्थापित हुन नसकेको देखिन्छ । सोमनाथ शर्मा सिग्द्यालले पनि राजशेखरले जस्तै काव्यलाई कविको सृजनकर्मको रूपमा नै परिभाषित गरी साहित्यलाई त्यस काव्यरूपी लक्षयणग्रन्थका तत्त्वहरूको विश्लेषण-आलोचना गर्ने लक्षणग्रन्थ

(शास्त्र) का रूपमा चिनाई यी दुईलाई वर वधूका रूपमा 'काव्य-साहित्य' संयुक्त नाम दिइने प्रचलनबारे चर्चा गरेका छन्। तर उक्त साहचर्यकै कारणबाट समेत संस्कृत-परम्परामा 'साहित्य' शब्द कविका सृजनकर्मका रूपमा पनि प्रयुक्त हुने गरेको जानकारी प्राप्त नै नहुने चाहिँ होइन। कवि भर्तृहरिको (इ. चारौं शताब्दी) 'साहित्यसङ्गीतकलाविहीन:' जस्तो (नीतिशतकम् ३।१२) र महाकवि तथा दार्शनिक श्रीहर्ष(इ. बाह्रौं शताब्दी)को 'साहित्य-सुकुमारवस्तुनिवहे' जस्तो उक्तिबाट पनि साहित्य शब्द संस्कृत परम्परामै पनि 'नेपाली-साहित्य' शब्दकै अर्थ-निकटतामा समेत नझुल्कने होइन। अर्वाचीन संस्कृतकोश-परम्पराले साहित्य शब्दलाई (१) शब्दार्थको सहभाव स्वरूप वाक्यगत अभिव्यक्ति (२) काव्यशास्त्र (काव्यसम्वन्धी शास्त्रीय लक्षणग्रन्थ वा साहित्यविधा) (३) लिखित सृजनात्मक र अन्य वाङ्मय, (४) गद्य-पद्य नाटक आदि काव्यरचनाको अर्थमा लिएको पाइन्छ। साहित्य शब्दका यी अर्थहरूमध्ये चौथो अर्थ नै प्राकृत अपभ्रंश आदि भाषाको प्रचलन हुँदै नेपालीसम्म आइपुगेको छ भने संस्कृत-काव्यशास्त्रीय परम्परामा यही अर्थ(पद्य, गद्य, चम्पू, नाट्य-रचना वा सृजना)मै काव्य शब्द मुख्यत: परिभाषित रहेको छ।

संस्कृत-साहित्य-शास्त्रीय परम्पराअन्तर्गत काव्य(नेपाली 'साहित्य')को वर्गीकरण गर्दै यसलाई भामहले पद्य र गद्य (कथा, आख्यायिका)मा बाँडेको र वामन(आठौं शताब्दी)ले उक्त वर्गीकरणलाई सकारेर पनि सन्दर्भका रूपमा नाट्यका दश रूपको वैशिष्ट्यतर्फ सङ्केत गरेको, अनि दण्डी (सातौं शताब्दी) ले गद्य, पद्य, मिश्र तीन वर्गमा बाँडी मिश्र वर्गमा खास- गरी नाटकलाई राख्दै चम्पूलाई पनि लिन सकिने देखाएको भेटिन्छ। तर विश्वनाथ(चौधौं शताब्दी)ले काव्य(साहित्य)लाई प्रथमत: श्रव्य (श्रोतव्यमात्र, वस्तुत: श्रव्य पाठ्य) र दृश्य (वस्तुत: श्रव्य, पाठ्यको अतिरिक्त दृश्य) दुई वर्गमा बाँडी त्यसपछि श्रव्य काव्यलाई पद्य, गद्य / चम्पूमा र दृश्यलाई दश रूपक र अठाह्र उपरूपकका भेदहरूमा विभाजित गरेको पाइन्छ। यसरी काव्य शब्दले संस्कृत-साहित्य-शास्त्रीय परम्परामा विधागत वर्गीकरणसहित आफ्नो अर्थ-विस्तार-चक्र पूरा गरेको बुझिन्छ। यसै विधा-वर्गीकरणको शृङ्खला-अन्तर्गत एकातर्फ रुद्रट (आठौं शताब्दी पूर्व) ले काव्यका लघु र महान् दुई भेद प्रस्तुत गरी लघुकाव्य र महान्काव्यका रूपमा क्रमश: खण्डकाव्य र महाकाव्यलाई चिनाएको अभिनव गुप्त (दशौं शताब्दी) ले पद्य (कविता) का मुक्तक, युग्मक, विशेषक, कलापक, कुलक जस्ता पाँच मुक्तभेद पर्यायबन्ध, परिकथा, खण्डकथा, सकलकथा, सर्गबन्ध जस्ता पाँच प्रबन्धात्मक भेद गरी दश उत्तरोत्तर विस्तारित श्रेणी देखाएको, भामह, दण्डी, विश्वनाथले महाकाव्यलाई 'सर्गबन्ध' का रूपमा चिनाएको र विश्वनाथले पद्यका पाँच मुक्तभेद (मुक्तक-कुलकादि) देखाई त्यसका प्रबन्धात्मक भेदअन्तर्गत महाकाव्य, काव्य, खण्डकाव्य र कोशकाव्य जस्ता उपभेद पनि चिनाएको पाइन्छ। यी विभिन्न विद्वान्का साक्ष्यबाट पहिले 'काव्य' शब्द पद्यका मुक्तक-कुलकादि मुक्तभेदका व्यतिरेकमा पद्य-प्रबन्ध वा प्रबन्धात्मक पद्य (लघु) खण्डकाव्य र महाकाव्य दुवै का निम्ति प्रचलित रहेको (रुद्रट) पर्याबन्ध, सर्गबन्ध आदि वृत्तबन्धात्मक आख्यात्मक पद्यकाव्यमध्ये कम्तीमा खण्डकथा, खण्डकाव्यमा र सकलकथा, सर्गबन्ध महाकाव्यमा परिणत भएका आख्यानात्मक नाटकीय पाँच सन्धिमध्ये सबै नभएको (बढीमा ४ सन्धि रहेको) र सर्गबन्ध नगरिएको

भाषा-विभाषा (संस्कृत, प्राकृत, अपभ्रंश आदि) का नियमानुसार एकार्थमा उनिएका पद्य-प्रबन्धलाई काव्य भनिएको र त्यसैको एकदेशको अनुसरण गर्नेलाई खण्डकाव्य एवं त्यसरी एकार्थमा अन्वित नभई सजातीय भावको सङ्कलनस्वरूप पद्य-प्रबन्धलाई कोशकाव्य सकारिएको (विश्वनाथ) पनि जानकारी प्राप्त हुन्छ । यसै सन्दर्भबाट उपरूपकको छन्दोबद्ध साङ्गीतिक एक भेदलाई काव्य भनिएको (साहित्यदर्पण, छैटौं परिच्छेद श्लोक २८४-८५) भेट्टिन्छ भने छन्दःशास्त्रअन्तर्गत प्रत्येक चरणमा २४ मात्रा हुने मात्रिक छन्दोविशेषको नाम पनि 'काव्य' रहेको फेला पर्छ (संस्कृत-शब्दार्थ-कौस्तुभ) ।

'काव्य' शब्दलाई संस्कृत-साहित्य-शास्त्रीय परिच्छेदले एकातर्फ कविको भाव 'कवित्व' वा 'कविकौशल' को प्राप्तिका रूपमा बुझेको छ भने अर्कातर्फ कविको कर्म, कार्य, क्रिया वा कृति, कृतित्व तात्पर्यमा 'काव्य' लाई कविकृत त्यस्तो रचना, सृजना, समेत ठानेको छ, जुन शब्द (पद, पदावली, वाक्य, भाषा, कथन, वर्णन, उक्तिः कथ्यलेख्य वाक्, वाणी) र अर्थ (त्रैलोक्यवर्ती अतीत-अनागत एवं निकट सुदूरस्थ समेत सम्पूर्ण मनोगत प्रातिभ) को विशिष्ट संयोगको प्राप्ति हो । त्यसैले काव्य (र कविता) कविका शब्दर्थगत भावकौशलको विशिष्ट सहभाव(साहित्य)को प्राप्तिस्वरूप रचनाकर्म हुँदै हो । यी दुई शब्दार्थ जसमध्ये शब्दलाई नै प्रधान ठान्ने (शब्दप्राधान्यवादी) आचार्यमध्ये दण्डी, अग्निपुराणकार (इ. आठौं शताब्दी), विश्वनाथ, जगन्नाथ, जयदेव (बाह्रौं, तेह्रौं शताब्दी) आदि पर्दछन् भने अर्थ-प्राधान्यवादीका रूपमा वक्रोक्तिका पक्षधर कुन्तक (दशौं शताब्दी) देखा पर्छन्, अनि भामह रुद्रट, वामन, राजशेखर, आनन्दवर्धन, मम्मट आदि चाहिं शब्द-अर्थ दुवैका समप्राधान्यमा जोड दिन्छन् (साहित्य-प्रदीप, तृतीय प्रकाश, पृष्ठ १०१-२) । कवि शब्दको वैदिक, लौकिक निर्वचन व्युत्पत्ति हुँदै कविको काव्यकर्मको सृजनात्मक कारक वा हेतुको निरूपणतर्फ उन्मुख हुने क्रममा संस्कृत-परम्पराले प्रथमतः कविको आर्ष क्रान्तदर्शन शक्ति र शाब्दिक वर्णन-कथन शक्तिका मुख्य कारक हेतुका रूपमा त्यस नवनवोन्मेषशाली मनीषा, बुद्धि, प्रज्ञा, प्रतिभालाई सकारेको पाइन्छ, जुन स्रष्टा, ऋषि, पण्डित, प्राज्ञकै जस्तो त्रैलोक्यवर्ती अतीत, अनागत र निकट-सुदूरसमेत सम्पूर्ण मनोगत विषयवस्तु-(अर्थ)को क्रान्त अन्तर्दर्शन र कौशलपूर्ण वाणीगत भाषिक (शाब्दिक, वाक्यात्मक) अलौकिक वर्णन-कथनको असाधारण सजीव कलाकौशलको पनि स्रोत ठहर्न पुगेको छ । कविको समस्त छन्दोमय गान, पद्य-गद्यात्मक एवं मुक्त र प्रबन्धात्मक वर्णन, कथन, आख्यान एवं नाटकीय रूपारोप, अवस्थानुकरणको विधागत भाषिक एवम् अर्थगत रचना-कौशलको केन्द्रीय ऊर्जापुञ्ज यही प्रतिभा नै मानिएको छ, जुन पाश्चात्य कल्पनाशक्ति तुलनीय रही त्यसका भावमय संवेगात्मक अन्तर्दृष्टि एवं परिकल्पना वैभव (तुलनीय अङ्ग्रेजी, 'इन्ट्र्यूशन र भिजन') का साथै शैली, शिल्प, प्रविधि, कौशल, कला, (तुलनीय अङ्ग्रेजी स्टाइल, टेक्निक, स्किल, आर्ट आदि) ले नै काव्यरचनामा मुख्य भूमिका खेल्दछन् । यही (१) सहजात प्रतिभालाई नै काव्यसृजनारूपी लताको मुख्य बीजमाला मानी (२) लोक, शास्त्र, भाषा, काव्य, कला, आदिको पर्यवेक्षण-अध्ययनबाट प्राप्त हुने व्युत्पत्तिको माटोमा (३) विज्ञहरूको प्रशिक्षणसहितको निरन्तर अभ्यास-साधनाको पानीले उर्वर तुल्याइने काव्यहेतुसम्बन्धी त्रैत अवधारणा भामह, रुद्रट, मम्मट, जयदेव

आदिमार्फत संस्कृत साहित्य-शास्त्रीयपरम्परामा हुर्केको पाइन्छ । काव्यको प्रयोजनको निरूपण गर्दै संस्कृत-साहित्य-शास्त्रीय-परम्पराले यश, धन, लोक, व्यवहारज्ञ मन, शिवेतर वा अमङ्गलको क्षति (कल्याण) धर्म-अर्थ-काम- मोक्षरूपी चतुर्वर्गफलप्राप्ति, मानसिक आह्लाद-आनन्द (सद्यः परनिर्वृति) र कान्तासम्मित उपदेश (रम्यता र लोकोपयोगिताको समीकरण), कला-कौशल आदि कुरा देखाएको छ । यीमध्ये यश, धन, र स्वान्तःसुख (आह्लाद) कविका खास प्राप्ति हुन् भने भावक(श्रोता, पाठक, दर्शक)का खास प्राप्ति (१) लोकज्ञान (सत्य), (२) मङ्गल (शिव) र (३) आह्लाद (आनन्द) र कला-कौशल सौन्दर्यबोध, सुरुचि आदि हुन् ।

काव्यालङ्कारकार भामहदेखि नाटयशास्त्रकार आचार्य भरतदेखि खास गरी रसगङ्गाधरकार जगन्नाथसम्मको पुग-नपुग दुई सहस्राब्दीको गतिमय पूर्वीय (संस्कृत) परम्परामा सूत्रबद्ध कारिका र विवृत्ति एवं टीका-उपटीकाका स्थापना र तर्कशृङ्खलामार्फत गरिएको साहित्यशास्त्रीय सूक्ष्मान्वेषणमार्फत काव्य-साहित्य र विधाविशेषसमेतमा जुन तत्त्वनिरूपण गरिएको छ त्यसको साक्ष्यमा मुख्य काव्य-तत्त्वका रूपमा रस, अलङ्कार, रीति, वक्रोक्ति, औचित्य र ध्वनि नै विशेष रूपमा देखा परेका छन् । यीमध्ये कुनै एक तत्त्वलाई काव्यको आत्मा वा केन्द्रीय मुख्य तत्त्व मानी त्यसैअन्तर्गत अरू काव्यतत्त्वलाई सहचारी, आङ्गिक वा गौण तत्त्वका रूपमा संयोजित गरी सकार्ने वा बिलकुलै इन्कार्ने क्रममा देखा परेका प्रमुख साहित्यिक सम्प्रदायहरू हुन् (१) रसवादी (भरत, 'अग्निपुराण'कार, राजशेखर, शङ्कुक, भट्टलोल्लट, भट्टनायक, अभिनव गुप्त, मम्मट, विश्वनाथ) (२) अलङ्कारवादी (भामह) (३) रीतिवादी (वामन) (४) वक्रोक्तिवादी (कुन्तक) (५) औचित्यवादी (क्षेमेन्द्र) र (६) ध्वनिवादी (आनन्दवर्धन) । रसवाद र ध्वनिवादको समन्वयतर्फ आनन्दवर्धन, अभिनव गुप्त, मम्मट, विश्वनाथ, जगन्नाथ आदिको झुकाउ देखिन्छ भने रुद्रट, वामन, कुन्तक, जयदेव आदिले अलङ्कारको महत्त्वलाई खुलेर सकारेका छन् । मुख्य काव्यतत्त्वका रूपमा रस, अलङ्कार, रीति, वक्रोक्ति, औचित्य वा ध्वनिलाई मानेर पनि विविध काव्य-तत्त्वका बीच सहकारिता र अन्तर्भावको दृष्टिकोण मन पराउने साहित्यविद्हरूमा पर्दछन्- भरत, भामह, वामन, दण्डी, रुद्रट, राजशेखर, क्षेमेन्द्र, आनन्दवर्धन, अभिनव गुप्त, मम्मट, जयदेव, विश्वनाथ, जगन्नाथ आदि । यीमध्ये पनि सबै काव्यतत्त्वको आङ्गिक संयोजन गरी काव्यरूपी पुरुष, नारीको समष्टिबिम्बतर्फ रुचि लिनेमा मम्मट, जयदेव र विश्वनाथ जस्ता मध्यवर्ती विद्वान्हरूको दृष्टिकोण विशेष उल्लेख्य छ । यस क्रममा मम्मट र विश्वनाथसम्म आइपुग्दा दोषरूपी शब्दार्थरूपी शरीर एवं रीतिमय अङ्गरचनाका साथै रसरूप आत्मा तथा रसात्माभूत आन्तरिक धर्मरूपी गुण र आभूषणरूप अलङ्कार धारण गर्ने काव्यपुरुष-बिम्ब प्रकट हुन आएको छ भने जयदेवले चाहिँ दोषरहित, लक्षणयुक्त, रीतिसहित, गुणभूषित, अलङ्कृत रससहित र अमिल्दा लक्षण, व्यञ्जना-वृत्तिमय वाणीको रूपमा काव्यनारीको बिम्ब प्रकट गरेका छन् । यीमध्ये जहाँ मम्मट काव्य दोषरहित नै हुनुपर्ने र अनलङ्कृती वा पर्तिमिन अलङ्कार भए पनि गुण (काव्यात्मभूत रसको आन्तरिक धर्म) बाट शब्दार्थकाव्यमा परिणत हुने, अनि ध्वनिकाव्य नै उत्तम ठहर्ने ठान्दछन्, त्यहीं विश्वनाथ रसलाई काव्यको आत्मा मानी दोषले काव्यको अपकर्ष बढाउने र गुण, अलङ्कार, रीतिले काव्यको उत्कर्ष बढाउने ठान्छन् भने जयदेव चाहिँ अलङ्कृत

शब्दार्थबाट पनि काव्य हुन्छ भन्ने मम्मटलाई अनुष्ठा पनि आगो हुन्छ भनी मान्न व्यङ्ग्यात्मक चुनौती दिई निर्दोष एवं रीति, गुण, अलङ्कार-वृत्तिका सन्तुलित लक्षणमा काव्यको दर्शन गर्दछन् । संस्कृत-साहित्यशास्त्र-परिच्छेदमा बहुचर्चित काव्य-तत्त्वमध्ये पर्दछन् (१) शब्द (२) रीति (३) उक्ति (४) अर्थ (५) अलङ्कार (६) गुण (७) निर्दोषिता (८) भाव-रस (९) ध्वनि (१०) औचित्य आदि संस्कृत साहित्यशास्त्रीय परम्परामा उपलब्ध आधार भूत दृष्टिकोणहरूको संयोजन गरी काव्य रसात्मक, ध्वन्यात्मक रम्य चमत्कारी अर्थको प्रतिपादन गर्ने त्यस्तो औचित्यपूर्ण र सौन्दर्यमय भाषिक उक्ति वा कथन हो जुन रीतियुक्त भई सहज वक्रिम रूपमा अलङ्कृत रहनका साथै निर्दोष तथा गुणमय समेत हुने गर्दछ । यस अभिप्रायलाई अझ सङ्क्षेपमा मोटामोटीमा सूत्रबद्ध गर्दा साहित्य (१) रसात्मक वा ध्वन्यात्मक अर्थको प्रतिपादन गर्ने रीतियुक्त वा सौन्दर्यपरक भाषिक रम्य कथन (उक्ति) हो अथवा (२) रसात्मक वा ध्वन्यात्मक अर्थको रीतियुक्त आलङ्कारिक वक्रोक्तिमय र औचित्यपूर्ण भाषिक रम्य कथन (उक्ति) हो। यस समुच्चा सन्दर्भमा रस-ध्वनिवादीहरू मुख्यतः आत्मवादी (भाववादी) रहेको र रीति-अलङ्कारवादीहरू देहवादी भएको मानिन्छ । यीमध्ये रस-ध्वनिवादीहरू र रीति-अलङ्कारवादीहरूले क्रमशः साहित्यमा भावात्मक आनन्द (आन्तरिक रम्यता) र रूपगत चित्र-चमत्कारिता (सौन्दर्य) मा विशेष जोड दिएको स्पष्ट देखिन्छ । वास्तवमा काव्य भावकको आँखाको अन्तर्बिम्बमा चमत्कारजनक र सुन्दर, अनि कानका अन्तःश्रुतिको बिम्बमा सुमधुर भई साधारणीकृत हुँदै हृदय (आत्मा) को आन्तरिक आस्वादनको क्रममा आकर्षक, मोहक, विस्मायक, प्रकाशमय, मनोरञ्जक, आह्लादक, रम्य सरस हुन्छ । संस्कृत-साहित्य-शास्त्रीय परम्पराको यस सुदीर्घ, उत्कृष्ट र सूक्ष्म काव्यचेतनाले सम्पूर्ण नेपाली-साहित्यलाई नै प्रत्यक्ष-अप्रत्यक्ष रूपमा प्रशस्तै उत्प्रेरित र प्रभावित तुल्याएको पाइन्छ भने आधुनिक नेपाली-कविताको लेखनाथयुग वा परिष्कारवादी धारा यसबाट सबभन्दा बढी अनुप्राणित प्राप्तिपूर्ण र समृद्ध हुन पुगेको छ ।

समुच्चा संस्कृतको प्रयोग-प्रचलन-परम्परामा वैदिक युगमा कविको मुख्य अर्थद्वय 'स्रष्टा' तथा 'ऋषि' रही काव्यका अर्थ पनि (१) विश्वसृष्टिका साथै (२) छन्दोमय ऋचा, मन्त्र, गीत, उद्‌गीथ (गाथा) आदिको कवितात्मक सत्यदर्शन तथा सृजन रहेको थियो भने उशना हुँदै लौकिक संस्कृतका वाल्मीकि-व्यासको युगसम्ममा काव्य शब्दले ऋषि, महर्षि (कवि, महाकवि)का छन्दोमय श्लोकका साथै (३) पद्यात्मक सकलकथा र (४) आर्ष पद्यप्रबन्ध, सर्गबन्ध (महाकाव्य) लाई नै मुख्यतः बुझाएको अवगत हुन्छ । तर अर्थ-सङ्कोचका यी खुड्किलापछि कालिदासयुग हुदै भामहदेखि विश्वनाथसम्मका नौ शताब्दी (छैटौं-चौधौं) का र अरू उत्तरवर्ती साहित्यविद्‌हरूका मूल ग्रन्थ र तिनका पुराना र अर्वाचीन टीका-उपटीकाको पर्यवेक्षणबाट संस्कृत-साहित्य-शास्त्रीय परम्परामा काव्य शब्द (५) अर्थ-विस्तारको दिशातर्फ उन्मुख भई मुख्यतः पद्य, गद्य, चम्पू नाट्य-काव्यको समष्टि-रचना, सृजना (नेपाली-साहित्य) को अर्थमा परिभाषित रहेको र बरु 'कविता' शब्दका साथै पद्य, श्लोक वा पद्यकाव्य शब्दले छन्दोबद्ध कवि-कर्मलाई बुझाउने गरेको पाइन्छ । यस परम्परामा काव्यको अपेक्षाकृत गौण वा सङ्कोच प्राप्त अर्थ बरु (६) प्रबन्धकाव्य, वृत्तबन्ध रही त्यसभित्र महाकाव्य, लघुकाव्य, खण्डकाव्य, कथाकाव्य, कोशकाव्य,

मुक्तककाव्य, दूतकाव्य, सन्देशकाव्य, स्तुतिकाव्य, गीतिकाव्य, र महाकाव्यभन्दा केही कम र खण्डकाव्यभन्दा विस्तारित (भाषा-विभाषामा प्रचलित) काव्य समेत रहेको छ र काव्य शब्दले (७) अर्थ सङ्कोचकै क्रममा उपर्युक्त महाकाव्य-खण्डकाव्यबीचको मध्यवर्ती भाषा-विभाषागत प्रबन्धकाव्यरूप काव्यलाई मात्र पनि बुझाउने गरेको भेट्टिन्छ अनि, काव्य शब्दबाट अवान्तर रूपमा (८) कालिदासकृत 'मेघदूत' जस्ता खण्डकाव्य समेत बुझाउने गर्दछन्। यस अर्थवैविध्यको अतिरिक्त पनि अरू अर्थसङ्कोचका क्रममा 'काव्य' शब्दले (९) दृश्यकाव्य अन्तर्गत 'काव्य' नाम गरेको एक साङ्गीतिक छन्दोबद्ध उप-रूपकभेदलाई (१०) काव्य नामकै एक मात्रिक छन्दविशेषलाई पनि संस्कृत-परम्परामा बुझाउने जानकारी भेट्टिन्छ।

संस्कृत काव्यनाम शब्दका यी जम्मा दशवटा अर्थभेदमध्ये नेपाली संस्कृत तत्सम काव्य शब्दले विश्वसृष्टिको प्रतिच्छायामा काव्य-सृष्टिलाई अझै पनि प्रतिभासित गर्दछ भने कविताविधालाई निकै मात्रामा जनाउनाका साथै सकलकथात्मक वृत्तबन्ध र आर्ष सर्गबन्धको तात्पर्यलाई पनि महाकाव्यस्तरमा वहन गरेकै छ र खास गरी संस्कृत साहित्य-शास्त्रका सैद्धान्तिक परिचर्चा र प्रभावित समालोचनाको परिप्रेक्ष्यमा मात्रै पद्य, गद्य, नाटक आदि समस्त साहित्यिक रचनाको अर्थ बहन गर्दछ तापनि यस काव्य-तत्त्वको प्रतिच्छाया चाहिँ नेपाली काव्य शब्दमा छँदै छ। नेपाली काव्य शब्दले बरु कविताका छन्दोबद्ध पद्यभेदलाई र छन्दोमुक्त स्वतन्त्र लयात्मक कविता (पाश्चात्य आधुनिक कविता)को प्रभावमा विक्रमीय बीसौं शताब्दीको अन्तिम दशकदेखि स्वच्छन्दवादी र उत्तरवर्ती कविता-धाराहरूसम्मको परिप्रेक्ष्यमा दुवैलाई बुझाउँछ। यस नेपाली काव्य शब्दको सबभन्दा प्रमुख अर्थ चाहिँ प्रबन्धकाव्य नै हो जसले कविताको प्रचलित लघुतम (मुक्तक) रूप र लघुरूप (खास गरी फुटकर कविता नामले प्रचलित)बाहेकका छन्दोबद्ध वा छन्दोमुक्त मध्यम, मझौला रूपका आख्यानात्मक र आख्यान निरपेक्ष खण्डकाव्य, कोशकाव्य, मुक्तककाव्य, गीतिकाव्य, गाथा, सबाई, लहरी, लामो कविता आदिका साथै बृहद्रूप (महाकाव्य, महाकाव्य-खण्डकाव्यको मध्यवर्ती विस्तारित काव्य र आर्षमहाकाव्य आदि) लाई पनि समेट्छ। यस नेपाली काव्य शब्दले बरु कविताको मध्यमरूपलाई मात्र पनि बुझाउने गर्दछ। संस्कृत-परम्पराको उप-रूपकभेद काव्यसँग र छन्दोविशिष्ट स्वरूप 'काव्य'सँगै पनि नेपाली काव्य शब्दले कुनै सम्बन्ध शेष राखेको छैन, तर पद्य, गीति, गद्य-कविताका रूपका नाटकलाई काव्य-नाटच वा नाटच-काव्य भनेको भेट्टिन्छ।

नेपाली परम्परामा समस्त (समास भएको) शब्दअन्तर्गत उत्तरपदको काव्य जनाएको वैशिष्टच भएको कविता, कवित्व र प्रबन्ध-काव्यसमेतलाई र वेलाबखत साहित्यलाई नै पनि बुझाउने गर्दछ, (जस्तै- श्रव्यकाव्य, दृश्यकाव्य, नाटचकाव्य, गद्यकाव्य, पद्यकाव्य आदि)। यहाँ विभिन्न पूर्वपदको सापेक्षतामा काव्यका विधा-उपविधागत भेद-उपभेद, प्रकार-किसिम, गुण, अवस्था, भावविशेष वा शैलीविशेष, शिल्पशैलीविशेष बुझिन आएका छन्। वास्तवमा संस्कृत-परम्परामा काव्य-(नाम) ले (१) कविका सबै साहित्यिक सृजना र खास गरी (२) श्रव्य (पाठचसमेत) र दृश्यकाव्य दुवैलाई (३) उक्त श्रव्य-काव्यका पद्य र गद्य एवं चम्पूकाव्य सबैलाई, अनि (४) पूर्वोक्त छन्दोबद्ध पद्यकाव्यलाई र यस पद्य श्लोक कविताका लघुतम र लघुमुक्त, स्फुट, फुटकर भेदका साथै मध्यम/बृहत् आयामका

प्रबन्धकाव्य, वृत्तबन्धस्वरूप भेदलाई समेत बुझाउने गर्दछ । काव्य शब्दका संस्कृत-प्रयोग-परम्परा र साहित्य-शास्त्रअन्तर्गत सामान्य जातिवाचक नामकै रूपमा कम्तीमा दश अर्थ र विशेषण र विशेष व्यक्तिवाचक नामका रूपमा (कवि, काव्यसम्बन्धी वा कवि ऋषि उशना आदि) थप अरू अनेक अर्थ रहे पनि मुख्य अर्थ चाहिँ माथि अङ्कित चारवटै हुन्। अवश्य नै यस परम्परामा 'गद्य नै कविको कसी हो' (गद्य कवीनां निकषं वदन्ति) र 'नाटक नै काव्यमध्ये राम्रो हुन्छ' (काव्येषु नाटकं रम्यम्) जस्ता उक्ति नभेट्टिने होइनन्, परन्तु संस्कृत काव्यश्री वा साहित्यश्रीको सर्वाधिक उर्वर र समृद्ध प्राप्तिक्षेत्र चाहिँ मुख्यत: काव्यको गद्यकाव्य-विधा र त्यसको वृत्तबन्ध वा प्रबन्धकथ्य उपविधा (खण्डकाव्यादि र महाकाव्य) नै रहेको भेट्टिन्छ ।

पाश्चात्य युरोपेली परम्परामा प्राचीन ग्रीसदेखि नै कवि र काव्यको चर्चा (हेर्नुहोस्-कवि) थालिएको पाइन्छ । प्राचीन ग्रीसमा आदिकवि होमेरस (अङ्ग्रेजी होमर) देखि नै काव्यसृष्टिको तत्त्वजिज्ञासा थालिई प्लातोन (अरबी अफतुन, अङ्ग्रेजी प्लेटो, इ.पू. ४२७-३४७) हुँदै अरिस्तोतलेस (अरबी-अरस्तु, अङ्ग्रेजी-अरिस्टोटल, इ.पू. ३८४-३२२) को खण्डित-त्रुटित 'काव्यशास्त्र' (ग्रिसेली पेरि पोइतिकेस) सम्म आइपुग्दा 'प्रकृति' (जगत्-जीवन) को 'अनुकरण' (वस्तुपरक काल्पनिक पुन: सृजन, ग्रिसेली मिमेसिस, अङ्ग्रेजी इमिटेशन) को भाषिक माध्यम अँगाल्ने लालित्यमूलक कलाको रूपमा काव्य (ग्रिसेली पोइसिस) साहित्यिक तात्पर्यमा प्रचलित रहेको छ। यस काव्य शब्दले पद्यका देव-स्तुतिपरक मन्त्र र रौद्र स्तोत्रका साथै गीतिकविता र शोकगीतिलगायत विद्रूपकाव्य र महाकाव्यलाई अनि सुखान्त-दु:खान्त नाटक तथा गद्यात्मक विडम्बनालाई पनि बुझाउँथ्यो। अरिस्तोतलेसको काव्यशास्त्रको मनन गर्दा उक्त काव्यको-उनले काव्यको सन्दर्भमा अनुकार्य प्रकृतिका साथै अनुकरणको माध्यमस्वरूप पद्य, गद्य, भाषा र अनुकरणविधिस्वरूप समाख्यान र दृश्यविधानको चर्चा गर्दै खास गरी समाख्यानधर्मी प्रबन्धात्मक महाकाव्य र दृश्यकाव्य नाटकमा लागू हुने विभिन्न तत्त्वका रूपमा कथावस्तु, पात्रविधान, भाव, विचार-तत्त्व, भाषा (पदावली) दृश्यविधान र समूह-गीतको चर्चा गरेको देखिन्छ । उनी आधार भूत रूपमा काव्य (खास गरी) नाटकले अग्रणी मनोभावस्वरूप त्रास-करुणाका विकर्षक-आकर्षक उद्रेकद्वारा भावकको मनोविरेचन गर्ने ठान्दछन् । अरिस्तोतलेसको यस परिष्कारवादी काव्यशास्त्रले उत्तरवर्ती प्राचीन रोमेली (ल्याटिन) काव्यशास्त्री होरेस (इ.पू. ६५ इ. ८) को युगदेखि मध्ययुग तथा पुनर्जागरणयुग (खास गरी सोह्रौं शताब्दी) र नव-परिष्कारवादी, नव्यशास्त्रीय युग (विशेषत: सत्रौं-अठाह्रौं शताब्दी)सम्मका युरोपेली काव्यशास्त्रमा प्रभाव पारेको पाइन्छ । अठाह्रौं शताब्दीको उत्तरार्धमा क्रमश: जर्मनीमा आत्मवादी दर्शन सौन्दर्यशास्त्र र काव्यशास्त्रको नव अभ्युदयको क्रममा विधागत नव वर्गीकरण हुन लाग्यो, तर अझै पनि खास गरी काव्य, कविताले साहित्यलाई बुझाउने र साहित्य शब्दको नवप्रयोगसमेत थालिएको दोहरो परिप्रेक्ष्य जर्मन महाकवि गोथे (अङ्ग्रेजी गेटे) तथा साहित्यकार र साहित्यवित् फ्रिडरिख शिलर आदिका अभिव्यक्तिबाट प्रकट हुन्छ, उदाहरणार्थ जे.इ. स्पिङ्गर्नद्वारा सम्पादित अङ्ग्रेजी गेटेका साहित्यिक निबन्ध र फ्रि. शिलरको 'सरल र भावपरक कविता' (सन् १७८५-८६) । स्वच्छन्दतावादी युग (खास गरी १९ औं शताब्दी)मा जर्मन प्रभाव-

उत्प्रेरणामा काव्यसृष्टि(कृति)भन्दा स्रष्टा कविको आत्मा (मनोलोक) को विश्लेषण गर्ने कल्पनावादी नयाँ दृष्टिकोण स्थापित हुन थालेपछि पनि अङ्ग्रेजी सन्दर्भमा काव्य, कविता (पोइट्री) नै नयाँ साहित्य (लिटरेचर) शब्दभन्दा अन्तरङ्ग रूपमा बढी चलेको कुरा कवि समालोचक एवं 'कल्पना-सिद्धान्तका प्रतिष्ठापक एस.टी. कोलरिज (१७७२-१८३४) का 'लिटरेरिया बायग्राफिया' ग्रन्थको आन्तरिक परिशीलनका साथै पी.बी. शेली (१७९२-१८२२) को 'डिफेन्स अफ पोइट्री' (रचनाकाल१८२१) बाट थाहा हुन्छ । यसै शताब्दीका उत्तरार्धका कवि समालोचक म्याथ्यु आर्नोल्ड (१८२२-८८) पनि काव्य-कवितालाई साहित्यको अर्थमा प्रयोग गर्दछन् भने सुप्रसिद्ध 'शेक्सपियरियन ट्र्याजिडी' समालोचना-ग्रन्थका सुप्रसिद्ध लेखक ए.सी. ब्राडले (१८५१-१९३५) को 'पोइट्री फर पोइट्रीज सेक' (काव्य काव्यको लागि) भन्ने कलावादी आन्दोलन चर्चित नै छ। उन्नाइसौं शताब्दीका उत्तरार्धमा नै प्रकृतिवादी यथार्थवादी साहित्य-दृष्टिकोणको उत्थानका साथै गद्याख्यान र नाट्यको विशेष विकासले गर्दा साहित्यको तात्पर्यमा (उदाहरण अङ्ग्रेजीमा) 'लिटरेचर' शब्द क्रमशः बढी प्रयुक्त हुन थाली पोइट्री (काव्य), पद्य (कविता) विधाका क्षेत्रमा क्रमिक अर्थ-सङ्कोचपूर्वक सीमित हुन थाल्यो र कविताका कृतिलाई चाहिँ 'पोइम' ले बढी बुझाउन थाल्यो। यसै क्रममा अङ्ग्रेजीमा पोइट्री (काव्य) कविता जतिको र 'पोइम (खास गरी छोटो कविता) चाहिँ कविताका कृतिविशेषको वाचक भई बीसौ शताब्दीसँगै क्रमशः अरू हुर्केको पाइन्छ। यही अर्थान्तरणका सूचक साहित्यपरक प्रयोग हुन्- हेनरी हड्सनको 'अन इन्ट्रोडक्सन टु द स्टडी अफ लिटरेचर' (सन् १९१९), आइ.ए. रिचर्डसको 'प्रिन्सिपल्स अफ लिटरेचर' (१९२४) र बेलेक र वोरनको 'थ्योरी अफ लिटरेचर (सन् १९४८) आदि । त्यस्तै अङ्ग्रेजी 'न्यू पोइट्री'-(नयाँ कविता)सम्बन्धी आन्दोलनबाट बीसौं शताब्दीको पूर्वार्धको प्रथम चरणमा प्रथम विश्वयुद्धोत्तर सन्दर्भमा 'पोइट्री' शब्द साहित्य (लिटरेचर) को कविता वा काव्य जस्तो विधाविशेषमै सीमित भइरहेको कुरा अवगत हुन्छ । यूरोप-अमेरिकाली व्यापक पाश्चात्य परिप्रेक्ष्यमा अमेरिकाली स्वतन्त्र चेतनाका प्रवक्ता नवकवि वाल्ट ह्विटमनको 'लिभ्स अफ द ग्रास' (१८३५)तिरै चिहाएको छन्दोमुक्त स्वतन्त्र लयात्मक मुक्त छन्द(फ्री भर्स)को चेत फ्रान्सेली प्रकृतिवादी कविहरू (चार्ल्स बदलेयरको १८५७ को 'चतुर्दशपदी' यता) हुँदै उन्नाइसौं शताब्दीको उत्तरार्धयात्रामा गद्य-कविता (प्रोज-पोइम) तर्फ उन्मुख रहेकोमा बीसौं शताब्दीको प्रथम- चरणको दादावाद (१९१६) र अतियथार्थवादी (१९२०-२४-३०) फ्रान्सेली कवि (अन्द्रे ब्रेर्तो/ लुइ आरागो/पाल इल्वार आदि)हरू भई अमूर्त अवचेतन कविता-लेखनको प्रयोगको क्रममा गद्यकविता प्रतिष्ठित हुन पुगेको देखिन्छ। यस परिप्रेक्ष्यमा अङ्ग्रेजी नयाँ काव्य कविताले पनि प्रथम-द्वितीय विश्वयुद्धका पूर्वापर समयक्रममा डाइलन टोमस, टी.एस. इलियट, डब्लू. वाइ. बी. यिट्स आदिका नव-परिष्कारवादी प्रयोगधर्मी गद्यकवित्वलाई राम्रै हुर्कायो । त्यसैले बीसौं शताब्दीका पूर्वार्धमा अङ्ग्रेजी कविता, काव्य (पोइट्री) ले परम्परित छन्दोबद्ध पद्य (भर्स) र नयाँ मुक्त छन्द (फ्री भर्स) का गद्य-कवितासमेतलाई विधागत स्तरमा बुझाउन लाग्यो र यसको प्रभाव बङ्गला हिन्दी हुँदै विक्रमको बीसौं शताब्दीको अन्तिम दशकदेखि आधुनिक नेपाली स्वच्छन्दतावादी कवितामा पनि (उदाहरण–कवि गोपालप्रसाद रिमाल,

गोपालसिंह नेपाली आदि) पर्न शुरू भई स्वचछन्दतावादी-प्रगतिवादी धारा (२००३-४-२०१६), प्रयोगवादी धारा (२०१७-२९) र समसामयिक धारामा (२०३० यता) चाहिँ गद्य-कविताकै बाहुल्य रहेको छ। विगत आधा शताब्दीभन्दा लामो अवधिमा नेपाली काव्य, कविताले पनि पद्य र गद्य कविता दुवैलाई बुझाउने गरेको छ।

पाश्चात्य (उदाहरणार्थ अङ्ग्रेजी) परम्परा-प्रयोगको सन्दर्भमा कविता, काव्य (पोइट्री) विधाका तीन रूप वा उपविधा देखा पर्छन्- (१) लघु (शर्ट) (२) दीर्घ वा लामो (लङ्ग) र (३) दीर्घतर वा अति लामो (लङ्गर)। यीमध्ये लघु-कविता 'शर्ट पोइम' को रूपमा बढी चिनिन्छ र पत्रिका – गोष्ठीमार्फत बढी प्रयुक्त हुने र पछि पुस्तकाकारमा सङ्कलित गरिने यस लघु-कविता नेपालीमा फुटकर कविता वा कविता मात्र पनि भनिन्छ। कविता-विधाको दोस्रो भेट वा उपविधास्वरूप दीर्घ कविताअन्तर्गत आख्यानात्मक काव्य-(न्यारेटिभ पोइट्री)का साथै अरू अनेक सूक्ष्माख्यानात्मक तथा आख्यान-निरपेक्ष विशेष संरचनाका लामा परम्परित रूप एवं प्रयोगधर्मी लामा कविता पनि पर्दछन् र यसलाई कविताको माध्यम वा मझौलो रूप भन्न सकिन्छ र यससँग सम्बद्ध नेपाली परम्पराका लघुकाव्य, खण्डकाव्य, कोशकाव्य, मुक्तककाव्य, आख्यानकाव्य, गाथा, सवाई, लहरी आदि तुलनीय निकटतामा देखा पर्छन्। कविताको मध्यमरूप वा दीर्घ कविताका परम्परा प्रयोगका आख्यानात्मक वा आख्यान-निरपेक्ष यस्ता उल्लेख्य अङ्ग्रेजी रूपमध्ये पर्दछन् – गाथा (बेलेड) आख्यानकाव्य (न्यारेटिभ पोइट्री), चरित्रकाव्य (क्यारेक्टर), गीतिकाव्य, पत्रकाव्य (इपिस्टल) गोपकाव्य (पास्वरल), शोककाव्य (इलिजी), लामो कविता (लङ्ग पोइम) आदि। त्यस्तै अङ्ग्रेजी कविता, काव्यविधाका दीर्घतर रूपमा वा उपविधाले मूलतः महाकाव्य (इपिक, इपिक पोइट्री) लाई जनाउँछन्, जुन मुख्यतः दीर्घतर, दीर्घतम आख्यानात्मक बृहत् (बृहत्तर, बृहत्तम समेत) कवितारूप हो र यसका पुरातन गाथा-चक्रात्मक नमूनाका साथै मुक्त आधुनिक प्रयोग (उदाहरण –एज्रा पाउन्डको क्यान्टोज वा सर्गहरू) पनि फेला पर्छन्। यसलाई संस्कृत-नेपाली-परम्परामा काव्य, महाकाव्य वा विस्तारित काव्य र नव्यकाव्य (उदाहरण–लेखनाथ पौड्यालको तरुण-तपसी वि.सं. २०१०) सँग निकट बृहत् कवितारूप ठान्न सकिन्छ। यस महाकाव्यका पनि दुई भेद पाश्चात्य परम्परामा सकारिएका र उपलब्ध पनि छन्। -१) आद्य आदिम, विकासशील महाकाव्य (उदाहरण–ग्रिसेली होमेरस वा अङ्ग्रेजी होमरका 'इलिअड' र 'ओदयुस्सेइआ' महाकाव्य) र ललित कलात्मक महाकाव्य (उदाहरण– भर्जिलको ल्याटिन 'एनियड' महाकाव्य वा जान- मिल्टनको 'प्याराडाइज लस्ट' अङ्ग्रेजी महाकाव्य)। यी दुई महाकाव्य-भेदलाई अङ्ग्रेजीमा क्रमशः (१) प्रिमिटिभ इपिक, 'इपिक अफ ग्रोथ' र (२) 'इपिक अफ आर्ट' भनिन्छ भने यिनका तुलनीय संस्कृत-नमूना हुन्- (१) वाल्मीकिको रामायण र व्यासको महाभारत आर्ष महाकाव्य र (२) कालिदासको रघुवंश महाकाव्य। यसरी पाश्चात्य विधा सिद्धान्तका परिप्रेक्ष्यमा काव्य, कविता-विधाले लघु कविता दीर्घ कविता (तुलनीय नेपाली संस्कृत खण्डकाव्यादि) र दीर्घतर दीर्घतम कविता (आदिम महाकाव्य र कलात्मक महाकाव्य) समेत चार कवितारूपलाई विशेषतः बुझाउने गर्दछ तापनि कविताको लघुतम रूप मुक्तकसमेत त्यहाँ सृजन-परम्परामा चाहिँ प्रचलित नै छ। तर पाश्चात्य (उदाहरण- अङ्ग्रेजी) परम्परामा

काव्य (पोइट्री) शब्दले लघु कविताबाहेक प्रबन्धकाव्य(दीर्घ र दीर्घतर/तम कविता; तुलनीय– संस्कृत खण्डकाव्य महाकाव्य)लाई भने जनाउँदैन ।

पाश्चात्य युरोपेली साहित्य वा काव्य, कविताको परम्परामा खास गरी उन्नाइसौं-बीसौ शताब्दीको अवधिमा सृजनात्मक प्रयोगका अनेक नव नववाद र नव धारा (स्वच्छन्दतावादी, यथार्थवादी, प्रगतिवादी, प्रकृतिवादी अतियथार्थवादी, विसङ्गतिवादी, अस्तित्ववादी आदि) का साथै सिद्धान्त-चिन्तनका नव-नवप्रणाली तथा दृष्टिविन्दु (नीतिपरक, समाज, परक, मार्क्सवादी र गैरमार्क्सवादी मनोविज्ञानपरक, सांस्कृतिक, मानवशास्त्रीय, आद्यबिम्बात्मक, कलावादी र रूपपरक, कृतिपरक, शैली-वैज्ञानिक, भाषिक कलात्मक एवं कृतिगत बहुतलीय प्रतीक संरचनापरक, संरचना- विधानात्मक आदि) देखा परी काव्यकृतिको सृजना र तिनको व्याख्या-विश्लेषण एवं मूल्याङ्कनमा पनि उत्तरोत्तर अभिनव वैशिष्ट्य थपिंदै आएको छ । यस सृजनात्मक प्रयोगधर्मिता र सैद्धान्तिक-प्रायोगिक नवप्रवर्तनशीलताको प्रभाव क्रमशः उत्तर/दक्षिण अमेरिका र अस्ट्रेलियाका साथै शेष विश्वका एसियाली अफ्रिकाली काव्यजगत्मा पनि परेकै छ । यस विश्वव्यापी प्रभाव-शृङ्खलामा अङ्ग्रेजी, बङ्गला, हिन्दी प्रभाव-उत्प्रेरणाको परिप्रेक्ष्यमा नेपाली काव्य-कविताजगत् पनि आधुनिक कालको लेखनाथयुगको परिष्कारवादी धारा (मुख्य अवधि वि.सं. १९७५-९०) को पुछारतिर बालकृष्ण शमशेर(पछि 'सम')को 'मुटुको व्यथा' (पद्यनाटक : वि.सं. १९८६) देखि यताका साढे छ दशकको अवधिमा उत्तरोत्तर पर्दै आएको देखिन्छ। त्यसमा पनि विगत आधा शताब्दीका नेपाली काव्य-कविताका स्वच्छन्दतावादी, प्रगतिवादी र प्रयोगवादी एवं समसामयिक भनिने धारामा पाश्चात्य काव्य-कविताका गत दुई शताब्दीका सृजनात्मक आन्दोलन र सैद्धान्तिक नवप्रवर्तनको पदचाप क्रमशः तीव्र रूपमा अनुभूत भरइहेकै छ ।

पाश्चात्य परम्परामा प्राचीन कालदेखि मध्यकाल हुँदै इस्वी अठाह्रौं शताब्दीको नव परिष्कारवादी युगसम्म साहित्य वा लयात्मक काव्य/कविता प्रकृतिको वस्तुप्रधान भाषिक कलात्मक पुन:सृजन रह्यो भने पूर्वस्वच्छन्दतावादी युग(सत्रौं शताब्दी)मा केही र मुख्यतः स्वच्छन्दतावादी युग (उन्नाइसौं शताब्दी-पूर्वार्ध) कल्पनाप्रधान आत्माभिव्यक्तिको स्वत:स्फूर्त भाषिक कला हुन पुग्यो । त्यसपछि साहित्य वा काव्य-कविता यथार्थवादी समाजपरक अवधारणामा सामाजिक यथार्थको काल्पनिक भाषिक प्रतिबिम्बात्मक कला भई प्रकृतिवादी मनोविश्लेषणात्मक परिप्रेक्ष्यमा दमितमन:-सामाजिक वृत्तिको भाषिक कलात्मक रूपान्तरण बन्दै सांस्कृतिक मानवशास्त्रीय सापेक्षतामा सामूहिक अवचेत मनका आद्य बिम्बको प्रतीक विधान भइदियो । उत्तर स्वच्छन्दतावादी र उत्तर यथार्थवादी, प्रकृतिवादी सन्दर्भमा चाहिँ साहित्य वा काव्य, कविता कला प्रतीकवादमा टेकेर अवचेत मनका विसङ्गत सौन्दर्य-चेतना प्रतीक-आविष्कारमा अर्थिंदै साहित्य वा काव्य-कविता कला अतियथार्थवादी घनत्ववादको आमन्त्रणमा अमूर्त स्वचालित भाषातीत अवचेत-लेखनका समष्टि-प्रभावमा व्यक्तिने गरी रूपान्तरित भयो र विसङ्गतिवादी अस्तित्ववादी परिप्रेक्ष्यमा निरीश्वर जगत्-जीवनका विसङ्गति र व्यर्थताको साक्षत्कार गर्दै वरण र चयनको स्वतन्त्र अस्मिताका आखिर आत्मपराजयी आलेखका पराभाषिक कलामा परिणत भयो । कलावादी र रूपपरक, कृतिपरक आग्रहमा

मन:सामाजिक एवं नैतिक आदर्शवादी सकल प्रतिबद्धताबाट मुक्तिको छटपटीमा साहित्य वा काव्य-कविताले अप्रतिहत आन्तरिक रूपैश्वयर्य समेत नखोजेको होइन । शैली वैज्ञानिक कृतिपरक बहुतलीय प्रतीकात्मक सौन्दर्य-संरचनाको वस्तुतातर्फ पनि साहित्य वा कविता-काव्य उन्मुख रह्यो र संरचनावादी एवं संरचना-विघटनवादी अभिनव परिप्रेक्ष्यमा लेखकीय पितृबिम्बको क्षय र बहुपाठकीय कामक्रीडापरक भाषिक र सङ्कलनात्मक संरचनाको अर्धसाहित्यात्मक (पारालिटरेरी) उत्खनन तथा पुनराविष्कारका खेलसम्म पनि न आइपुगेको होइन । यी अनेक पाश्चात्य सृजन-आन्दोलन र सैद्धान्तिक नव-प्रवर्तनको धेरथोर प्रतिच्छाया विगत आधा शताब्दीका नेपाली काव्य-कविताका प्रमुख धारा-उपधाराहरूमा अनुभवगम्य नै छ ।

नेपाली परम्परामा काव्य (संस्कृत तत्सम शब्द) मोटामोटीमा कविताका विधागत तात्पर्यमा र खास गरी कविताका मध्यम र बृहत् वा प्रबन्धकाव्यरूप (खण्डकाव्य र महाकाव्य) अर्थमा चलेको छ र गौण वा अवान्तर सन्दर्भमा मात्र यसले कविताको केवल मध्यमरूप(खण्डकाव्यादि)लाई पनि जनाउँछ, बरु उपर्युक्त बृहत् रूपको निम्ति प्राय: महाकाव्य शब्द नै प्रचलित छँदैछ । बरु विशेषत: पाश्चात्य महाकाव्य वर्गीकरणको प्रभावमा महाकाव्यका (क) आद्य, आदिम, विकासशील, र आर्ष एवं (ख) सामान्य/ललित/कलात्मक दुई भेद प्रचलित छन्, जसमध्ये पहिलोलाई कविताको बृहत्तर, बृहत्तम रूप (उदाहरणार्थ – वाल्मीकिकृत संस्कृत रामायण र व्यासकृत संस्कृत महाभारत) र दोस्रोलाई बृहत्रूप (उदाहरणार्थ– कालिदासकृत संस्कृत रघुवंश र लक्ष्मीप्रसाद देवकोटाकृत नेपाली शाकुन्तल) समेत भनिएको पाइन्छ । यसै अर्थ-परिधिमा नै नेपाली परम्परामा काव्यशब्दको चर्चा गर्न सकिन्छ र यसले कविता, प्रबन्धकाव्य र केवल कवितात्मक मध्यम रूप वा बृहत् रूपको परिप्रेक्ष्यमा छन्दोबद्ध कवित्वका साथै पाश्चात्य (विशेषत: अङ्ग्रेजी) प्रभावका विक्रमको बीसौं शताब्दीको अन्तिम दशकदेखि यता छन्द मुक्त स्वतन्त्र लयात्मक गद्यकवित्वको प्रयोगलाई समेत बुझाउँछ ।

नेपाली कविता-काव्यको यात्रा यसको लोकगीतिपरक पूर्वपीठिका (पृष्ठभूमिकाल: विक्रम-संवत् १०३८-१८२५) समेतको परिप्रेक्ष्यमा लगभग एक सहस्राब्दीको छ भने त्यो पृष्ठभूमि, पूर्व-पीठिकास्वरूप मौखिक कथ्य-श्रव्य लोकधारा विक्रमीय एघारौं शताब्दीमा नेपालीभाषाको उद्भव भएदेखि नै थालिएको हो र पुरातन प्रकृति र भाषिक रूपका उखान, आहानका साथै बृहत् कर्णाली-डोटी भेगका सङ्कलित संस्कार-गीति, देवगीति र वीरगीति (गीत-गाथा) का फाग, मागल, चाँचडी, चैत, धमारी, भारत आदिका प्राचीन भाषिक एवं ऐतिहासिक साक्ष्यसमेत छँदै छन् । प्रामाणिक रूपमा खस राजा जितारि मल्ल (उपलब्ध अभिलेख वि.सं. १३४४-४६)का चैत, धमारी, भारत-गाथा, नाट्य-गाथा नेपाली कविता-गीतका सबै काव्य(गाथाकाव्य)का श्रुति-परम्पराका पुराना काव्य-कविताका सबभन्दा पुराना प्रारूप भन्न सकिने कृति छँदै छन् । त्यस्तै रास्कोटी वंशावलीको उत्तर-भागअन्तर्गत उपलब्ध भई प्रा. बालकृष्ण पोखरेलद्वारा विष्णुपद वा विष्णुदास आचार्यकृत भनिएको बडे राजा मलयबम्म कवित्त, कवित् (संस्कृत कवित्व, कवित्) उपलब्ध प्रथम नेपाली लिखित कविताकृति ठहर्न खोज्दैछ । यी र अरू गीति (गीति-गाथा) र कवित्त, कवित् एवं सिलोक लोकपद्यको मुख्यत: मौखिक श्रव्य-

परम्परा हुँदै नेपाली काव्य, कविताको शिष्ट लेखोटको सिलसिला श्री ५ पृथ्वीनारायण शाहद्वारा नेतृत्व गरिएको आधुनिक नेपालको रचनाक्रमको हाराहारीको सुवानन्ददासको वि.सं. १८२६ तिरको वीर-वन्दनात्मक 'राजभक्ति' कृतिबाट थालिएको मानिन्छ र यसले अहिलेसम्ममा लगभग सवा दुई सय वर्षको यात्रा पूरा गरिसकेको छ। यस नेपाली कविताको मुख्य लेखोट-युग भनिने प्राथमिक कालले वीरधारा (मुख्य अवधि : वि.सं. १८२६-७१) र भक्तिधारा (वि.सं. १८७२-१९४१) हुँदै आदिकवि भानुभक्त आचार्य (वि.सं. १८७१-१९२६) लाई प्राप्त गरेको हो र यसको माध्यमिक काल 'भानुभक्तीय रामायण' को बालकाण्डको मुद्रण (१९४१) संस्कृत, फारसी, उर्दू-हिन्दी शृङ्गारिक काव्य-कविताबाट उत्प्रेरित भई मोतीराम भट्टद्वारा प्रवर्तित शृङ्गारधाराबाट थालिई हुर्की कवि शम्भुप्रसाद ढुङ्ग्यालसमेत हुँदै र लहरीकाव्य-परम्परालाई पनि छुँदै 'सूक्तिसिन्धु' शृङ्गारिक कविता-सङ्ग्रह'(१९७४)सम्म सीमित रह्यो। मुख्यत : लेख्य व्याकरणको अनुशासन र कविता-काव्यका गुणस्तर चेतनाबाट उत्प्रेरित लेखनाथ पौड्याल (१९४१-२०२२)।

कवि शिरोमणि (२००८) बाट प्रवर्तित यसको आधुनिक काल मुख्य अवधिको दृष्टिले उनैद्वारा नेतृत्व गरिएको परिष्कारवादी धारा (१९७५-९०) लक्ष्मीप्रसाद देवकोटा र सिद्धिचरण श्रेष्ठयुगीन स्वच्छन्दतावादी-प्रगतिवादी धारा (१९९१-२०१६) मोहन कोइरालायुगीन प्रयोगवादीधारा (२०१७-२९) र समसामयिक धारा (२०३० देखियता) हुँदै अघि बढ्दो छ र यी चार धाराका केन्द्रीय प्रतिभाहरू मानिएका छन्-१) लेखनाथ पौड्याल, सोमनाथ सिग्द्याल र बालकृष्ण सम (२) लक्ष्मीप्रसाद देवकोटा, सिद्धिचरण श्रेष्ठ, गोपालप्रसाद रिमाल, माधवप्रसाद घिमिरे, केदारमान व्यथित र भूपि शेरचन, (३) मोहन कोइराला, वैरागी काइँला र ईश्वर वल्लभ (आयामिक) र (४) मीनबहादुर विष्ट, दिनेश अधिकारी, कृष्णभूषण बल आदि । उपर्युक्त धारागत विकासको क्रममा काव्य-कविताले खास खण्डकाव्यात्मक प्रारूप उपलब्ध लोक-गाथापरम्परा (लघुगाथा, गाथा, नाट्यगाथा, ढुस्को, चैत, धमारी, भोलौलो, मागल, चाँचडी, पैकेलो, पडेली, बाह्रमासा सवाई, लहरी, भारत, भणाग, हुड्केली आदि)-मार्फत प्राप्त गऱ्यो । प्राथमिक कालको वीर धारादेखि नै उदयानन्द अर्यालको बेताल पचीसी(१९७०तिर)बाट थालिने खास खण्डकाव्य परम्पराले भक्तिधारामा वसन्त शर्माका 'कृष्णचरित्र' (रचना १९८४) र 'समुद्रलहरी' (र. १९९०) आदिबाट आधार शिला खडा गर्दै माध्यमिक शृङ्गारधाराका मोतीराम भट्टका 'पिकदूत' (र. १९४७) र 'उषा-चरित्र' (र. १९४५) तिर हुँदै आधुनिक कालमा लेखनाथ पौड्यालको 'ऋतुविचार (१९७३-९१) र लक्ष्मीप्रसाद देवकोटाको 'मुनामदन' (१९९२) र मायाविनी सर्सी (र.२००४-५) आदिबाट क्रमिक उत्कर्षको डोरेटो समात्यो र नेपाली खण्डकाव्य(र लामो कविता)का प्रसिद्ध र उत्कृष्ट अन्य काव्य कृतिहरूमध्ये पर्दछन् —बालकृष्ण समको 'आगो र पानी' (२०१०) सिद्धिचरण श्रेष्ठको 'उर्वशी' (२०१७) माधव घिमिरेको 'गौरी' (२०१५) र 'राजेश्वरी' (२०१७ आदि), अगमसिंह गिरिको 'युद्ध र योद्धा' (सन् १९७०) मोहन कोइरालाका 'सूर्यदान' (२०२२) र गङ्गाप्रवास (२०३८) आदि र ईश्वरवल्लभका 'मेरी आमाले आत्महत्या गरेको देश' (२०२८) र 'अग्नि म महिमा गर्छु' (२०३५ तिर) आदि । नेपाली महाकाव्य-परम्परा चाहिं उदयानन्द अर्यालको वि. सं. १९७० तिरको 'पृथ्वीन्द्रोदय

महाकाव्य', 'प्रयास' र भानुभक्त आचार्यको रूपान्तरित 'रामायण' (१८९८-१९१०,१९२५) देखि थाली लक्ष्मीप्रसाद देवकोटाको 'शाकुन्तल' (२००२) र सोमनाथ सिग्द्यालको 'आदर्श राघव' (२००५) हुँदै बालकृष्ण समको 'चिसोचुह्लो' (२०१५)सम्म गतिशील रही अद्यावधि पनि चालू नै छ र प्रयोगवादी लामा काव्यतर्फ जगदीशशमशेरको 'नरसिंह अवतार' (२०२६) र भीष्म कोइरालाको 'नीलो मह' (२०४१) उल्लेख्य प्रयोग हुन् ।

-वा.दे.त्रि.

काव्यगुण- १. स्वभावविशेष, शोभाकारक आकर्षक धर्म । २. काव्यशास्त्रअन्तर्गत काव्यका शोभाको उत्पादक धर्म (वामन) । ३. काव्यात्मभूत रसादिरूप, ध्वन्याश्रित धर्म (आनन्दवर्धन) । ४. रसोत्कर्षको कारणरूप धर्म (मम्मट) । यसरी पूर्वीय आचार्यहरूबाट काव्यगुण विभिन्न अभिव्यक्तिमा प्रस्तुत भए पनि अन्ततः काव्यमा सदा विद्यमान काव्यशोभाको उत्कर्ष बढाउने रसात्मक धर्मलाई 'गुण' भनिने कुरा सर्वमान्य देखा पर्छ ।

भरतमुनि (इ.पू. ४) काव्यदोषको विपर्ययतत्त्व नै काव्यगुण मान्दछन् । 'एत एव विपर्यास्ता गुणाः काव्येषु कीर्तिताः (नाट्य. १७/९५) यहाँ 'विपर्यय' को विश्लेषणमा मतभेद देखिन्छ, तर पनि मोटामोटी दोषविपर्यय अर्थ नै ग्राह्य बुझिन्छ । त्यस्तै अग्निपुराणकारले काव्यव्याप्त विशेष तत्त्व नै गुण हो भन्ने कुरा स्वीकार्दै काव्यमा व्यापक तहले जुन तत्त्वको छाया व्याप्त भएको हुन्छ त्यसैलाई नै गुण भनी मानेका छन् । 'यः काव्ये महतीं छायामनुगृह्णात्यसौ गुणः' (अग्निपुराण) । दण्डी (इ.स. ७ शताब्दी) ले अलङ्कारको व्यापकताभित्र नै 'काव्यशोभाकरान्' भनी गुणको सङ्केत गरेको बुझिन्छ । वामन (इ.सं. ९ शताब्दी) ले चाहिँ गुणको स्पष्ट उल्लेख गरी काव्यशोभाका उत्पादक धर्मको रूपमा यसलाई लिएका छन्- 'काव्यशोभायाः कर्तारोधर्मा गुणः' (काव्यालङ्कार सूत्र ३.१.१) वामनको मतमा 'गुण' शब्द र अर्थको धर्म हो र काव्यको लागि अनिवार्य तत्त्व हो भन्ने बुझिन्छ । यस्तै आनन्दवर्धन (इ.स. ९ शताब्दी)ले पनि गुणको अस्तित्व स्वीकार्दै यसलाई स्वतन्त्र नमानी रसाश्रित तत्त्वको रूपमा लिएका छन् । मम्मट (इ.स. १२ शताब्दी)ले चाहिँ यिनलाई रसाश्रित धर्म भनी उल्लेख गरेका छन्- 'ये रसस्याङ्गिनो धर्माः.........' अर्थात् यिनीहरू रसका अङ्गरूप धर्म हुन्, जो रसोत्कर्षको लागि कारण बन्दछन् (का.प्र. ८.६६) । विश्वनाथ (इ.सं. १४ शताब्दी), जयदेव आदि आचार्यहरूले मम्मटको नै अनुसरण गरेका छन् । त्यस्तै जगन्नाथ (इ.सं. १७ शताब्दी) ले रसलाई काव्यको आत्मा मानी गुणलाई शब्दार्थको धर्म स्वीकारेका छन् । यसरी भरतमुनिदेखि प्रवाहित पूर्वीय काव्यधारा एक प्रकारले पण्डितराज जगन्नाथसम्म आई विश्रान्ति लिन पुग्छ । यहाँ यी आचार्यहरूले काव्यात्मालाई प्रकाशित गर्ने मुख्यतत्त्व वा विशेष प्रकार नै गुण हो र यो शब्द-अर्थको धर्म हो भनी स्वीकारेका छन् । यसैले गुणलाई भावात्मक तत्त्वको रूपमा लिइएको छ । पूर्वीय काव्यशास्त्रीहरूले भनेका छन्- शब्द र अर्थ काव्यको शरीर हो, रस काव्यको आत्मा हो, अनि गुण यसै रसको अभिन्न धर्म हो । अतः रससँग गुणको साक्षात् सम्बन्ध हुन्छ । यसैले गुणको स्थिति काव्यमा सदा विद्यमान छ र यो रसपोषक बनिरहेको हुन्छ, रसोत्कर्ष हुन्छ इत्यादि ।

काव्यगुणका सङ्ख्याको सम्बन्धमा विभिन्न मत छन् । सर्वप्रथम भरत मुनिले श्लेष, प्रसाद, समता, समाधि, माधुर्य, ओज, पदसौकुमार्य, अर्थव्यक्ति, उदारता र कान्ति गरी गुणका दश

भेद बताएका छन्। दण्डीद्वारा पनि यिनै दश गुणहरूको अनुसरण गर्दै विश्लेषणमा केही मौलिकता थप्ने कोशिश गरिएको बुझिन्छ। त्यस्तै आचार्य वामनले यिनै दश गुणहरू मानेका छन्, अनि प्रत्येक गुणलाई शब्दगुण र अर्थगुण गरी दुई प्रकारमा विश्लेषण गरेका छन्। यसरी समष्टिमा हेर्दा वामनका अनुसार यहाँ बीस गुणहरू हुन आउँछन्। गुणहरूका नाम उनै भए पनि यहाँ त्यसको विभेद, बौद्धिक कल्पना, विश्लेषण र मान्यता आदिमा पर्याप्त भिन्नता देखा पर्छ, मौलिकता पाइन्छ। भोजले पक्षान्तरबाट वामनलाई अपनाए पनि उनले आफ्नो तर्फबाट अरू चौध गुणहरू थपी गुणहरूको सङ्ख्या चौबीस बताएका छन्, अनि बाह्य, आभ्यन्तर र वैशेषिक गरी गुणहरूलाई तीन भेदमा बाँडेका छन्। यसरी यिनका अनुसार यहाँ गुणहरूको कुल सङ्ख्या ७२ हुन आउँछ। यिनले बाह्य भनेर शब्दगुणलाई, अनि आभ्यन्तर भनेर अर्थगुणलाई लिएका छन्। त्यस्तै अग्निपुराणमा गुणहरूको सङ्ख्या १९ बताइएको छ अनि शब्द, अर्थ र उभय गरी तीन भागमा बाँडी विवेचन गरिएको छ। यसरी पूर्वीय काव्यसिद्धान्तको एउटा धारा (लर्को) गुणलाई विविध भेदमा लग्नुका साथै रसधर्मतत्त्वको रूपमा स्वीकारी महत्त्वपूर्ण स्थान दिँदै उल्लेख गर्नमा मग्न देखिन्छ, अनि यहींनेर अर्को काव्यशास्त्रीय धारा गुणलाई केही सङ्क्षिप्त, अन्तर्निहित साहित्यधर्मका रूपमा विश्लेषण गर्न पुगेको अनुभव हुन्छ।

आचार्य भामहले भरतमुनिका दश गुणको स्थानमा प्रसाद, माधुर्य, ओज तीन गुण प्रस्तुत गरेका छन्। यिनी पूर्ववर्ती आचार्यहरूबाट विवेचित दश गुणहरू यिनै तीन गुणमा अन्तर्भुत हुन सक्ने राय प्रस्टयाउँछन्। त्यस्तै कुन्तकले चाहिँ आफ्नै ढङ्गबाट गुणहरूको विवेचन गरेको पाइन्छ। यिनले काव्यमा दुई प्रकारका अनिवार्यसमान्य गुण मानेका छन्, ती हुन्- औचित्य र सौभाग्य। फेरि चार प्रकारका विशिष्ट गुणहरू बताएका छन्- माधुर्य, प्रसाद, लावण्य, अभिजात्य। त्यस्तै ध्वनिवादी आचार्य आनन्दवर्धनले चाहिँ रसका धर्मको रूपमा गुणलाई मानेका छन् र यसलाई चित्तका तीन अवस्था- द्रुति, दीप्ति र व्यापकत्वको आधारमा माधुर्य, ओज, प्रसाद तीन गुण स्वीकारेका छन्। फेरि यिनले वामनका दश गुणहरू यिनै तीन गुणभित्र समाविष्ट भएको बताउँछन्। साथै यिनको मतमा रीतिको आधार गुण हो भनी बताइएको पनि पाइन्छ। त्यस्तै मम्मटले पूर्वोक्त दश गुणहरूको खण्डन गरी मुख्य रूपमा तीन गुणहरू बताउँदै विश्लेषण गरेका छन्, अनि जयदेव, विश्वनाथ आदि काव्यशास्त्रीहरू पनि यिनको नै अनुसरणमा छन्। यसरी यिनीहरू उक्त दश गुणहरूको प्रतिनिधित्व यी तीन गुणहरूबाट नै हुन सक्तछ भन्ने अभिप्राय स्पष्ट पार्छन्। यसप्रकार गुणको धारा भरतमुनिदेखि मम्मट हुँदै विश्वनाथसम्म वर्षौं-वर्ष विवेचित र खण्डन-मण्डन हुँदै चर्चाको विषय बनेको कुरो स्पष्ट हुन्छ।

'गुण' शब्दको प्रयोग कुनै पनि पदार्थ (रचना)गत अन्तरङ्ग सूक्ष्म वैशिष्ट्यनिम्ति गरिन्छ। वास्तवमा यो कुनै पृथक् तत्त्व नभएर विभिन्न काव्यतत्त्वको समन्वित विशेषताको पयार्य हो। यस्तै 'गुण' पदार्थ कुनै अंश वा भावमा मात्र सीमित नभई सारा पदार्थमा व्याप्त रहने साहित्यगत धर्म हो, एक प्रकारको रचनापद्धति हो। अत: यो काव्यगत भाषाशैलीको सामान्य विशेषताको रूपमा मानिने एक प्रकारको तत्त्व हो भन्ने राय कतिपय विद्वान्हरूको छ। फेरि पाश्चात्य विद्वान्हरूले पनि यसैको हाराहारीमा आफ्नै

ढङ्गले यसलाई सङ्केत गरेको बुझिन्छ । यिनीहरूले गुणको खास परिभाषा नदिए पनि 'शैलीगत विभिन्न लक्षण एवं तत्त्व' को उल्लेख गर्दै पक्षान्तरले गुणलाई नै सङ्केत गरेका छन् ।आचार्य अरस्तुले गुणका रूपमा शैलीगत तत्त्वको चर्चा गर्दै औचित्य एवं स्पष्टताको उल्लेख गरेको बुझिन्छ। यसरी मोटामोटीमा पाश्चात्य-पौरस्त्य दुवै तहलाई लिई तुलनात्मक रूपमा अध्ययन गर्दा पूर्वीय आचार्य वामनको रीतिसिद्धान्तलाई सम्झन पुगिन्छ। वामनको भनाइमा पदहरूमा पाइने रचनागत विशेष प्रकार नै रीति हो र यो गुणहरूको कारणबाट नै हुन सक्तछ भनी रचनाशैलीको विशेष प्रकारतर्फ सङ्केत गरेका छन्। यसरी हेर्दा रचना-विशेषको अन्तस्तत्त्वमा दुवै तहका चिन्तकहरू नजीक-नजीक हुन आएको अनुभव हुन्छ। जे होस्, गुण साहित्यगत स्थायी वा अचल नित्यतत्त्व हो भन्ने कुरामा दुवैतर्फका चिन्तक समीपवर्ती बुझिन्छन्।

गुणको सम्बन्धमा नेपाली विद्वान्हरूले विशेष गरी संस्कृत-आचार्य मम्मट तथा विश्वनाथकै अनुसरण गरेका छन्। यसअनुसार यहाँ माधुर्य, ओज, प्रसाद तीन गुणहरूको चर्चा उल्लेखनीय छ । यस क्रममा नारायणदत्त शास्त्री, सोमनाथ सिग्देल, कोमलनाथ अधिकारी, केशवप्रसाद उपाध्याय, गोविन्दप्रसाद भट्टराई आदिको नाउँ स्मरणीय छ। नारायणदत्त शास्त्रीले साहित्यको ऐना (२०१६) मा गुणको चर्चा गर्दै संस्कृतअनुसार मुख्य तीन गुण माधुर्य, ओज, प्रसाद सोदाहरण प्रस्ट्याएका छन्। त्यस्तै सोमनाथ सिग्देलले साहित्य-प्रदीप (२०१६) मा गुणको विवेचन गरेका छन्। यहाँ उनले उक्त तीन गुणहरू परिचयसाथ सोदाहरण पेश गरेका छन्। कोमलनाथको अनूदित कृति साहित्य-दर्पण (२०२३) छायानुवादको रूपमा छ। त्यस्तै केशवप्रसाद उपाध्यायले साहित्यप्रकाश (२०३०) मा गुण र रीतिको विवेचन गरेका छन्। फेरि गोविन्दप्रसाद भट्टराईको कृति 'पूर्वीय काव्यसिद्धान्त'(२०३१)मा संस्कृत-काव्यसिद्धान्तअनुरूप गुणविवेचन प्रस्तुत छ । यसरी नेपालीमा भएको काव्यसिद्धान्त चर्चा सबैको नै परम्परागत र संस्कृतअनुरूप भएको कुरा उल्लेखनीय देखिन्छ, विशेष मौलिक एवं नवीन केही देखा पर्दैन। विशेषतः यसको आधार मम्मटको काव्यप्रकाश र विश्वनाथको साहित्यदर्पण देखा पर्छ। अतः संस्कृतअनुसार नेपाली-साहित्यमा मानिदै आएका काव्यगुणहरूको चर्चा-परिचर्चाको सन्दर्भमा मुख्य मानिएका तीन गुणहरू(माधुर्य-ओज-प्रसाद)को सामान्य परिचय प्रस्तुत छ–

(क) माधुर्य – शब्दार्थ– मिठास, रोचकता इत्यादि। यस सम्बन्धमा विभिन्न विद्वान्हरू-द्वारा भिन्न-भिन्न शब्दार्थ तथा भाव विवेचित छन्। जसअनुसार श्रुतिमधुर (भरत), रसपूर्ण (दण्डी) मिठासको विचित्रता (वामन), आहलादकता (मम्मट) इत्यादिं।

माधुर्यगुण-नियमन अक्षर, समास र घटना आदिद्वारा गरिएको छ। यहाँ रचना सुमधुर, मनोवृत्ति द्रवित , सहज र सङ्लो वासनात्मक भावना इत्यादिले अन्तश्चेत आनन्दित पार्दछ । भनाइमा समस्तपद हुँदैनन्, वा समास भए पनि ज्यादै सानो हुन सक्तछ ।साहित्य-दर्पणअनुसार –'ट-ठ-ड-ढ अक्षर छोडी स्पर्शवर्ण (क-म सम्मका अक्षर) सँग भएको संयोगले अभिव्यञ्जन गर्दछन्। यी रचना करुण, विप्रलम्भ र शान्त-रसमा अत्यधिक प्रभावशाली हुन सक्तछन् - माधुर्यरसोपैयोगी बन्दछन्। जस्तै

हिलैमा भ्यागुतो बस्छ हिलैमा कमलस्थिति ।
स्थानले मात्र के गर्नु भिन्नै छ गुणको गति ॥
-लेखनाथ

(ख) ओज – शब्दार्थ– तेज, प्रताप, शक्ति, दीप्ति इत्यादि। वक्ता-श्रोता दुवैका मनमा

उत्साह, वीरता र आवेश जागृत गराउन सक्ने खूबी नै ओज हो । यसको विवेचनमा पनि विविधता देखा पर्छ: भरत-'समाससहितको अर्थ गाम्भीर्यपूर्ण सुखद शैली', दण्डी- 'समस्त पदवान् ओजगुण सम्पन्न शैली', वामन- 'अक्षर विन्यास, संश्लिष्टत्वको साथै संयुक्ताक्षर संयोग', ध्वनिवादी आचार्य 'वीर-बीभत्सरौद्र-रसवान् चित्तदीप्तिकारक गुण' इत्यादि सन्दर्भ नै पूर्वीय आचार्यहरूले ओजगुणको पृष्ठभूमि मानेका छन् । यसको लागि प्रथमको (क च ट त प) तथा तृतीय वर्ग (ग ज ड द ब) को संयुक्ताक्षरता 'ट-ठ-ड-ढ-श-ष' आदि वर्णको प्रयोग, दीर्घ समास र जटिल पदसङ्घटन आवश्यक देखिन्छ, अनि यसको प्रयोग वीर, बीभत्स र रौद्ररसमा विशेष उपयोगी मानिन्छ । जस्तै:

हाम्रा घोडा दगुर्लान्
कट-कट-चटका टापले कट्कटाई,
हाम्रा जोडा दगुर्लान्
चम-चम खुकुरी हातले चम्चमाई ।

– मा. प्र. घि.

(ग) प्रसाद – शब्दार्थप्रसन्नता, खुशी, शान्ति र धीरता आदि । पढ्दा वा सुन्दा तत्काल अर्थ छर्लङ्गिई मूलविषय स्वच्छ जलधारा झैं हृदयग्राह्य हुन सक्नु नै प्रसादगुणको वैशिष्ट्य हो । यसको पनि विविधतापूर्ण विवेचन छ । भरतमुनिअनुसार- 'स्वच्छ, सरल, सहजग्राह्य रचना, जसलाई पढ्दा वा सुन्दा सजिलै भाव बुझ्न र अर्थ लिन सकिन्छ' दण्डीको भनाइमा- 'लोकप्रसिद्ध शब्दको प्रयोग, जसलाई सबैले ग्रहण गर्न सकून्' आदि । वामनअनुसार 'शैथिल्यविशेष जसमा गाढ पदबन्ध वा जटिलताको सर्वथा अभाव हुन्छ' । त्यस्तै ध्वनिवादी आचार्यहरूको मतमा 'सामाजिकका हृदयमा अर्थ वा भावको सहज व्याप्ति हुन सक्ने सुबोधता नै प्रसादगुण हो' भन्ने छ । सुकेको काठमा आगो वा स्वच्छ वस्त्रमा पानी झैं हृदयमा तुरन्त व्याप्त हुन सक्ने सहजग्राह्य सूक्ति वा सुभाषित प्रकारको रचना हो यो । अत: यसको वैशिष्ट्य हो- मिठास भरिएको सर्वरसव्याप्त अर्थगत निर्मलता वा स्वच्छता । जस्तै–

बुवा पनि हुनुहुन्थ्यो दुलही ती नयाँ थिइन्,
मुमाको लालना मिल्थ्यो कठै ! ती दिन गैगए ।
- उत्तररामचरित: अनु. कालिदास पराजुली।

– हं.सु.

काव्यदोष- 'काव्यमा रसको अपकर्षक तत्त्व नै दोष हो' भनी व्यवस्थित गरिएको कुरा सर्वमान्य देखा पर्छ । अत: दोषहरूलाई खासगरी 'रसदोष' (रसको महत्त्व घटाउने तत्त्व) बताउँदा-बताउँदै पनि यसको संज्ञा र सदोष नभनी 'काव्यदोष' भनिएको तथ्य स्मरणीय छ । पूर्वीय साहित्यकारहरूले काव्यस्वरूपको निर्णय गर्दा काव्यनिर्दोषतामाथि विशेष ध्यान दिएका छन् । यस क्रममा अग्नि पुराणले- 'दोषवर्जित' दण्डीले 'दोषवर्ज्या:' मम्मटले 'तददोषौ' जयदेव (चन्द्रालोक)ले 'निर्दोषा' आदि भनेर यसै तथ्यप्रति विशेष बल दिएको कुरा स्पष्ट छ । यस्तै अन्य संस्कृत-लक्षणकारहरूबाट पनि काव्यत्वक्रममा अप्रत्यक्षत: अदोषवान् रचनाप्रतिको सङ्केत गरिएको बुझिन्छ । अत: काव्यत्वको सन्दर्भगत आदर्शलाई लिएर नै यी काव्यदोष मानिएका हुन् ।

काव्यदोषको लक्षण हो- 'शब्द र अर्थगत रसहरूलाई दूषित (खोटो वा दागी) गराउँदै रसादि ग्रहणको स्वादमा खल्लो गराउने कुराहरू'- 'रसापकर्षका दोषा:' (सा.द. परि. ७)। यसरी स्पष्ट छ– जुन साधनद्वारा रचना (साहित्य) मा रसको न्यूनता या कमी हुन्छ, प्रतिष्ठा घट्छ-त्यस्ता वस्तुहरू नै दोष हुन् । संस्कृत काव्यमा रसको महिमा ठूलो छ। वैदिक

साहित्यमा नै रसको चर्चा देखिए पनि आत्मिक आनन्दको अर्थमा रसको उल्लेख उपनिषत्कालमा आएर भएको तथ्य उपनिषद्-वाङ्मयले स्पष्ट पार्छन्- 'रसो वै सः, रसं ह्येवायं लब्ध्वाऽऽनन्दी भवति' इत्यादि । (तैत्तिरीय उपनिषद् ११।७।१) पूर्वीय साहित्य-सिद्धान्त-अनुसार काव्यमा रस नै मुख्य वस्तु हो । रसवत्ताको कारणद्वारा नै काव्यमा काव्यत्वप्राप्ति हुन्छ । यसैले यहाँ रसलाई अक्षुण्ण र पूर्ण बनाउनु अत्यावश्यक मानिन्छ । कतैबाट रसास्वादमा ह्रास वा आघात हुन पुग्यो भने त्यो रचना आलोच्य बन्दछ र त्यस्तो कमी त्रुटि वा खोट दोषको श्रेणीमा आउँछ, फलतः त्यो असल काव्य हुन सक्तैन ।

पूर्वीय साहित्यशास्त्रमा काव्यदोषको स्थान शुरूदेखि नै व्यवस्थित एवं परिगणित भएको देखिन्छ । यहाँका प्रथम आचार्य भरत मुनि- (इ.पू. ४ शताब्दी)ले दोषको खास परिभाषा दिएका छैनन्, तर पनि काव्यदोष भन्ने कुरा भावात्मक हो र यसको विपरीत अर्थात् दोषको उल्टोपना गुण हो (नाटचसूत्र १७।८८,९४) भनी सूत्ररूपमा उल्लेख गरेका छन् । यसपछिका आचार्य भामह (इ. ७ शताब्दी)ले 'काव्यदोष नराम्रो कुरा हो' भन्ने सङ्केत गर्दै 'यसको प्रयोग असल कविहरूले आफ्ना ग्रन्थमा गर्दैनन्' (काव्यालङ्कार, परि.७) भनेका छन्। त्यस्तै अग्निपुराणकारले 'दोष उद्‌वेगजनक वस्तु हो' भनी दोष-परिहारप्रति सङ्केत गरेको बुझिन्छ । यसपछिको क्रममा दण्डी (इ. ७ शताब्दी) ले काव्यदोषको स्वरूपको केही स्पष्टता पार्ने प्रयास गरेका छन्- 'दोषा विपत्तये तत्र गुणाः सम्पत्तये यथा' (काव्यादर्श, परि.१) अर्थात् दोष काव्यशोभाको घातक हो र गुण चाहिँ उत्कर्षक वस्तु हो इत्यादि । फेरि यिनले काव्यमा दोषहरूको परिहार गर्नु अत्यावश्यक छ पनि भनेका छन् । आचार्य वामन (इ. ९ शताब्दी)ले दोषहरूको व्याख्या- 'गुणं विपर्यात्मानो दोषाः' (काव्यालङ्कारसूत्र, अधि २, अ. १२) अर्थात् गुणका विरोधी तत्त्वहरू नै दोष हुन् भनी काव्यसौन्दर्यमा हानि पुऱ्याउने साधन-विशेषतर्फ सङ्केत गरेका छन्। त्यस्तै आचार्य मम्मट (इ. ११ शताब्दी)ले मुख्य अर्थको जसद्वारा अपकर्ष हुन्छ, त्यो दोष हो भनी बताएका छन् । यहाँ मुख्य अर्थ रस भनिएको छ, अनि रसाश्रयी भएकोले वाच्यार्थ पनि मुख्य अर्थ हुन सक्ने कुरा स्पष्ट पारिएको छ । फेरि रस र वाच्यार्थका हेतु शब्द-अर्थ हुन्छन् । अतः दोष शब्द-अर्थ उभयगत मानिन्छन् भन्ने कुरा पनि यहाँ प्रस्टचाइएको छ। यसरी आचार्य मम्मटले रसानुभूतिमा कुनै पनि ढङ्गबाट बाधा वा ह्रास पुऱ्याउने तत्त्वलाई दोषको लक्षणमा सङ्केत गरेका छन्। यसपछि मम्मटको नै कथनलाई सरल तथा सुस्पष्ट रूपमा आचार्य विश्वनाथ (इ. १४ शताब्दी)ले आफ्नो कृति (साहित्यदर्पण ७) मा व्यक्त्याएका छन्। यहाँ भनिएको छ- जसले रसको अपकर्ष वा हानि गर्छ त्यो (तत्त्व) दोष हो। सामान्यतः रसमा बाधा पुऱ्याउने, रसापकर्षका सम्भावित तत्त्व (कुरा) तीन बताइएको छ-

(क) रसप्रतीति ढिलोसँग हुनु,

(ख) रसास्वादनमा अवरोध आउनु,

(ग) रसप्रतीतिमा पूर्णतः विघात हुनु, (रसविरोधी तत्त्व प्रस्तुत गरी प्रकृत प्रतीतिलाई रोकिदिनु) इत्यादि ।

यसपछि चन्द्रालोककार जयदेवले (ई.स. ११ शदी) आफ्नो कृतिमा मम्मट र विश्वनाथको नै अनुसरण गरी दोषवर्णन गरेको कुरा स्मरणीय छ। यसरी दोष-विवेचनको धारा विस्तृत र परम्परित अनुभव हुन आउँछ। जे होस्, यो पूर्वीय काव्यधाराको अविच्छिन्न परम्परा हो, व्यापक र विस्तृत चिन्तनको गतिप्रवाह हो।

यसरी पूर्वीय आचार्यहरूले दोषक्षेत्रप्रति

व्यापक दृष्टि अँगाल्दै विभिन्न कोणबाट हेरेका छन्, स्वतन्त्र रूपले विवेचन गरेका छन्। यिनीहरूको विश्लेषण व्यापक र चिन्तनमूलक छ, पूर्वीय दर्शनको अन्तस्तलमा पुगी सूक्ष्मतासाथ विवेचित छ। यसैले यहाँका ऊहापोह यस काव्यदोषलाई विभिन्न भेद-उपभेदमा लगी सोदाहरण प्रस्तुत गर्नुमा व्यवस्थित छन्। यसमा प्रथमतः भरतमुनिले आफ्नो नाटयशास्त्रमा दश प्रकारका दोषहरूको सूक्ष्मतालाई कोटयाउँदै विवेचनको कोटिमा पुऱ्याएका छन्, अनि यो क्रम परम्परित रूपमा उत्तरोत्तर बढ्दै गएको छ। यसरी काव्यदोषहरूको वर्णन शुरूदेखि नै चिन्तन र भावुकतासाथ अगि बढ्दै गएको अनुभव हुन्छ। यहाँ पाइने धेरैजसो विद्वान्हरूको दृष्टिकोण फरक-फरक भए पनि ग्रन्थगत विवेचन चाहिँ तर्कपूर्ण, स्वतन्त्र र मौलिक प्रकारका चित्त बुझ्दा देखा पर्छन्। यहाँनेर स्मरणीय छ-संस्कृत-साहित्य-परम्परामा नै पनि कुनै-कुनै काव्यशास्त्रीहरूले दोषलाई खास महत्त्व दिएका छैनन्। उनीहरूले यसलाई मूल विषयको रूपमा उपस्थित नगरी- 'दोष भनेको वस्तुगुणलाई घटाउने नराम्रो कुरा हो-अवगुण हो' भन्ने आशय प्रष्टयाउँदै दोषको निम्ति 'अनौचित्य' शब्दको प्रयोग गरेका छन्। 'दोष' शब्दको स्थानमा 'ध्वन्यालोक'मा भएको यस प्रयोगमा दोषको अभिप्राय-सान्निध्य देखिन्छ। अत : उनीहरूको अभिप्राय सामाजिक परम्पराको प्रचलित औचित्यलाई विघात पुऱ्याउने, रसमाधुर्यमा खल्लोपन ल्याउने, काव्यानुपयोगी तत्त्व नै दोष हो भन्ने बुझिन्छ। 'औचित्य-अनौचित्य' यी शब्द ध्वनि-सम्प्रदायका सुप्रसिद्ध आचार्य आनन्दवर्धन (इ. ९ शताब्दी) तथा क्षेमेन्द्र (इ. ११ शताब्दी) का निकटतम छन्। यसैले यहाँको 'अनौचित्य' शब्द पनि यही हाराहारीको छ, यही सङ्केतमा मिल्ने अनुभव हुन्छ।

यहाँको दोषभेद विभिन्न र व्यापक छ। अतः काव्यदोषको गणना साहित्य-चिन्तकहरूको भावना र प्रतिभाअनुसार छन्, भिन्न-भिन्न रूपमा उल्लिखित भएका छन्। भरतमुनिपश्चात् अग्निपुराणकारले दोषहरूलाई तीन प्रकारमा बाँडेका छन् र तिनका भेद-उपभेदहरूको पनि उल्लेख गरेका छन्। त्यस्तै आचार्य भामहले मुख्य रूपमा सामान्य, वाणीगत र अन्य गरी दोषका तीन भेदहरू देखाई यिनका उपभेदमा विभिन्न दोषप्रकारहरूको उल्लेख गरेका छन्। दण्डीले चाहिँ भरतमुनिको नै अनुसरण गर्दै एघार प्रकारका दोषहरू प्रस्तुत गरी केलाएको पाइन्छ। यसपछि दोषहरूलाई काव्यात्मक दृष्टिमा पेश गर्ने आचार्यहरूको क्रममा वामन विशेष उल्लेखनीय छन्। यिनले आफ्ना पूर्ववर्ती आचार्यहरूको दृष्टिको मनन गरी शुरूबाट नै सचेततासाथ वैज्ञानिक शैली अपनाउने प्रयास गरेका छन्। यिनको दोष-वर्गीकरण-विवेचन स्पष्ट र सरल छ। यिनले समस्त काव्यदोषलाई चार भेदमा पेश गरेका छन्- शब्दगत, अर्थगत, पदगत र रसगत। यसपछि काव्यप्रकाशकार आचार्य मम्मटले पनि मूलतः दोषहरूलाई चार प्रकारमा नै विभाजन गरेका छन्। यिनको यो विभाजन वामनको भन्दा भिन्न देखा पर्छ। त्यो हो-पदगत, वाक्यगत, अर्थगत, रसगत। यसपछि यिनले दोषहरूलाई अरू भेद-उपभेदतर्फ लगी बाँड्दै यिनीहरूको सङ्ख्या ८० पुऱ्याएका छन्। यसरी बगेको संस्कृतको काव्यप्रवाह यसपछि आएर मूलतः काव्यप्रकाशको आलोकमा नै सन्दीपित देखा पर्छ। विश्वनाथ, जयदेव, अप्पय्य दीक्षित आदिको साहित्यिक चिन्तन धारा पनि काव्यप्रकाशको नै प्रभावमा विकसित भएको छ। आचार्य विश्वनाथले आफ्नो ग्रन्थ साहित्य-दर्पणमा दोषहरूलाई लिई सोदाहरण-

विस्तृत विवेचन गरेका छन्। यिनको विवेचन मौलिक र स्वतन्त्र हुँदाहुँदै पनि मूलतः मम्मटको धारामा नै अवलम्बित अनुभव हुन्छ । यहाँ आचार्य मम्मटका अनुसार मुख्य चार प्रकारका दोषहरू (पद-वाक्य-अर्थ-रस) को सङ्क्षिप्त उदाहरण प्रस्तुत छ –

१. पददोष- पदद्वारा खल्लोपना ल्याउने दोष। यसका विभिन्न प्रकार छन्। कहीं सुन्न अप्ठयारो लाग्ने (दुःश्राव), कहीं लाजलाग्दो स्थिति ल्याउने (अश्लील), कहीं असभ्य, गँवारपन दर्शाउने (ग्राम्य), कहीं यो हो कि ऊ हो- भनाइमा सन्देह, अनिश्चितता आदि सन्देहको कुरा बुझाउने (सन्दिग्ध) आदि। जस्तै–

अश्लील- **अय्य अय्य अय कोमल गाला,**
चिम्टि व्यर्थ गरने अतिहाला,
यो कुरा मकन लाग्दछ झर्को,
बानि विघ्न छिचरो छ हजुर्को।
-केशवनाथ पौडेल

ग्राम्य- **'कन्डैसित् भनि बक्सिइन्छ त भने क्यारूँ सहन्छू पनी ।**
-भानुभक्त आचार्य

सन्दिग्ध- **... सारै नमज्जा भयो ।**
इत्यादि ।

२. वाक्यदोष- अनेक पदहरूलाई लिई सिङ्गो वाक्यमा मात्र हुने दोष। यसका विभिन्न भेद-उपभेदहरू छन्। रस-प्रतिकूल अक्षरहरू हुनु, (रस-प्रतिकूलवर्णता), अनावश्यक बढी पदहरू हुनु (अधिक पदता), चाहिने अत्यावश्यक पदहरू नहुनु (न्यूनपदता), पद दोहरिनु (कथित पदता), सुन्दा नराम्रो, रस अमिल्दो, लघु-गुरु वर्णको स्थितिले दूषित (हतवृत्तता) इत्यादि। जस्तै -

अधिकपदता- **पालुवा 'रङ्ग' झै लाल ओठ गोल र पुष्ट छ ।**
-सोमनाथ सिग्देल

३. अर्थदोष- अर्थको आधारमा हुने दोष। यहाँ शब्द बदले पनि अर्थदोष रहिरहन्छ । यसका पनि विभिन्न भेद-उपभेदहरू छन्। विशेषणले मुख्य वक्तव्यलाई पुष्टि नदिने (अपुष्टार्थता), भनाइको क्रम मिल्दो नहुनु (दुष्क्रमता), भनाइमा अगि-पछिको कुरो बाझ्नु (व्याहतता), अर्थ बुझ्न गाह्रो हुनु (कष्टता), भनाइमा कुनै विशेष कारण नदेखिनु (निर्हेतुता) इत्यादि । जस्तै-

अपुष्टार्थ- **ठूलो आकाशमा चन्द्र उदाए हँसिला भई ।**
-सोमनाथ सिग्देल

कष्टता- **कोर्रा जेरुसेलमले छानोबाट तर बारको तरबारमा ...**
-मोहन कोइराला

४. रसदोष- रसको स्वादमा सोझै हानि गर्ने खल्लोपन ल्याउने स्थिति नै रसदोष हो। यसका पनि भेद-उपभेद छन्। सोझै रसभाव भनिनु (स्वशब्द वाच्यता) स्थायिभाव, व्यभिचारिभाव-स्वशब्द वाच्यदोष हुनु । त्यस्तै रसको ठीक प्रयोग हुन नसक्नु (अयोग्य रसदोष) रसोउचित वर्णकोप्रयोग नहुनु (रसानुचित दोष) इत्यादि रसदोषका विभिन्न प्रकार देखा पर्छन् । जस्तै-

अयोग्यरसदोष- **म जान्छु रणयात्रामा**
शत्रुको शेखी झार्दछु,
आएर प्यारीका साथ
अघिल्लो प्रेम जोड्दछु ।
-नारायणदत्त शास्त्री

इत्यादि विविध काव्यदोषका उदाहरण साहित्य-वाङ्मयमा देखा पर्छन् । काव्यदोषहीन रचना नै आलोचक दृष्टिमा उत्तम मानिन्छन् ।

काव्यदोषको सम्बन्धमा नेपाली आचार्यहरूको चर्चा पनि यहाँ उल्लेखनीय देखा पर्छ। साहित्य-सिद्धान्तप्रति उन्मुख हुने नेपाली आचार्यहरूको क्रममा कलचन्द्र गौतम, सोमनाथ

सिग्देल, कोमलनाथ अधिकारी आदिको नाउँ स्मरणीय छ। कुलचन्द्र गौतमले आफ्नो कृति अलङ्कार-चन्द्रोदय (वि.सं. १९५८) मा दोष भनेको साहित्यरसलाई खल्लो पार्ने दूषित विषय हुन् भन्ने सङ्केत मात्र दिएका छन्। त्यस्तै सोमनाथ सिग्देलले चाहिँ साहित्यप्रदीप (२०१६) मा दोषहरूको विस्तृत विवेचन गरेका छन्। यहाँ काव्यगत पाँच प्रकारका मुख्यदोषहरू -पद, पदांश, वाक्य, अर्थ, रस गरी दर्शाई सोदाहरण यिनका विभिन्न भेद-उपभेदहरू पनि दिएका छन्। यस विश्लेषणको मूल आधार मम्मटको काव्यप्रकाश बुझिन्छ तापनि सोमनाथले कुशलतासाथ आफ्नो सैद्धान्तिक विद्वत्प्रतिभा समेत देखाएका छन्। यस्तै कवि नारायणदत्त शास्त्रीले साहित्यको ऐना (२०१६) मा साहित्यदर्पणको आधारमा काव्यदोषविवेचन गरी सोमनाथ सरह नै यसका पाँच भेदहरू देखाएका छन्। यहाँ काव्यदोषहरूको मौलिक उदाहरण पनि दिइएको छ। यस्तै साहित्य-शास्त्रविवेचन प्रसङ्गको कोमलनाथ अधिकारीको अनूदित कृति 'साहित्यदर्पण' (२०२३) पनि प्रस्तुत सन्दर्भमा स्मरणीय छ। यो संस्कृतको छायानुवाद भएकोले अनुवादकको खास मौलिकता झल्कन्न। यस्तै केशवप्रसाद उपाध्यायले साहित्य-प्रकाश (२०३०) मा दोषको सामान्य सङ्केत मात्र गरेका छन्। यसरी नेपाली-साहित्यको चिन्तनधारा काव्यदोषको क्षेत्रमा संस्कृत-काव्यशास्त्रीय आधार ग्रहण गरी अगि बढेको बुझिन्छ।

पाश्चात्य विद्वान्हरूले पनि काव्यदोषको पूर्णतः उपेक्षा गरेका छैनन्। उनीहरूले काव्यात्मक गुणहीन रचनालाई दोषश्रेणीमा राखी त्यस्तालाई केवल काव्याभास रचना मानेका छन्। मूलतः काव्यदोष पद, वाक्य र अर्थमा देखिने दोष हो र यसले श्रोता र पाठक दुवै वर्गलाई खल्लो तुल्याउँछ। अर्थगत आस्वादमार्फत हुने खल्लोपनबाट नै रसहानि हुन सक्ने भएकोले यसको व्याप्तिमा रसदोषलाई राख्नु अस्वाभाविक छैन। पद, पदांशदोष स्वयं परस्पर सम्बद्ध छन् र वाक्यरचनाअन्तर्गत देखिन सक्छन्। अतः यिनै दोषहरूका भेद-उपभेदहरू नै विभिन्न काव्यदोषहरू हुन् भन्ने भाव आधुनिक विचारकहरूको छ। जे होस्। दोष नभएको सुस्वादु रसिलो रचना नै रमणीय अर्थप्रतिपादक हुन सक्तछ भन्ने कुरा नै सर्वग्राह्य छ।

आधुनिक रचनाहरूमा अर्थदोषको व्यापकता देखा पर्छ। यो अर्थको आधारमा हुने दोष हो। काव्यशास्त्रीहरूले अर्थगत आधारको दोषलाई विभिन्न कोणबाट हेरी यसका विविध भेद-उपभेदहरू देखाएका छन्। आजभोलि विशेष सम्प्रेषण एवं प्रयोजनको निम्ति विशिष्ट पदक्रमको प्रयोग गरी भावुकतावश अभिव्यक्तिलाई जटिल बनाउने प्रवृत्ति बढेको देखिन्छ। अर्थबोधमा ज्यादै कठिन हुनु, रसिलोपनको ह्रास हुनु, पाठकले अभिव्यक्तिको प्रवाह गाह्रो अनुभव गरिनु आदि अर्थगत क्लिष्ट दोष हो। यस्तो स्थिति आजभोलि बढ्दै गइरहेछ। विशेषतः पदव्यतिक्रमको स्वाभाविक सीमा वा आधारलाई त्यागी लहडी र भावुक बन्दै गरिएको कल्पनाबाट यो उब्जेको देखिन्छ। यस्ता रचनाले सरसताको र अर्थबोधको स्थितिमा आघात पुऱ्याउने कुरा निश्चित छ। अतः यी दुर्बोध र दुःस्थितिको कोटिमा देखा पर्छन् त्यस्ता अर्थदोषपूर्ण रचनाले पाठकमनलाई आकर्षण गर्न सक्तैनन्। यहाँ व्याकरणात्मक अनुशासन तथा सङ्गतिसमेत टुटी अप्रसिद्धता, क्लिष्टता, अक्रमता, च्युतसंस्कृति आदि दोषहरू झल्कने हुँदा यिनमा दोषगत विविधताको साथै कथन-श्रवण दुवै तहमा लयात्मकता खड्किने अवस्थासमेत आउँछ

जस्तै -

सुतट मट्टि मान्द्रिलो स्निग्ध-गोवरी,
उफर सानु शावके सानु स्वर्ग छ ।
(महाकवि देवकोटा)

कोर्रा जेरुसेलमले छानोबाट तरबारको
तरबारमा,
अखबारलाई मेरो हिर्काई-हिर्काई मुर्कट्टादेखि
(मोहन कोइराला)

- हं.सु.

काव्यशास्त्र (पूर्वीय)- पूर्वीय काव्य-परम्परामा 'वाङ्मय' र 'साहित्य' समानार्थी रूपमा प्रयुक्त छन् । त्यसै गरी 'काव्य' र 'साहित्य' पनि पर्यायवाची रूपमा प्रयुक्त भईआएका छन् । त्यस्तै 'वाङ्मय', 'शास्त्र' र 'साहित्य' पनि पर्याप्त व्यापक र उदार दृष्टिले परस्पर समानार्थी मानिएका छन् । तर पछि 'शास्त्र' लाई साहित्यको परिभाषा, अङ्ग-उपाङ्ग, सौन्दर्यतत्त्वउपर सूक्ष्म विवेचन-विश्लेषण गर्ने 'काव्यशास्त्र' वा 'साहित्यशास्त्र' को रूपमा अनि 'काव्य' वा 'साहित्य' लाई चाहिँ सिर्जनात्मक वा रचनात्मक कलाविधाको रूपमा हेर्ने दृष्टिकोण विकसित भयो। 'काव्य' वा 'साहित्य' को निम्ति कारयित्री (सिर्जनशील) प्रतिभा र 'काव्यशास्त्र' वा 'साहित्यशास्त्र' को निम्ति भावयित्री (आस्वादनशील) प्रतिभाको आवश्यकता हुन्छ । शास्त्र (जो पौरुषेय र अपौरुषेय गरी दुई प्रकारको छ) को ज्ञानविना काव्यको ज्ञान, अनुशीलन र विश्लेषण असम्भव बताइएको छ (राजशेखर, का.मी. २)।

हुन त 'साहित्य' शब्द 'काव्य' भन्दा धेरै पछि देखा परेको हो । तर पछि 'साहित्य' को अर्थ (नाटक, निबन्ध, कथा, उपन्यास आदि समेत) र प्रचलन दुवैको व्यापकताले गर्दा तथा 'काव्य' को सङ्कुचित र सीमित अर्थ (खण्डकाव्य, महाकाव्य आदि मात्र) र प्रचलनले गर्दा 'साहित्य' शब्द 'काव्य' को पर्यायवाची रूपमा देखिन छोडी 'काव्य' र 'साहित्य' दुवै आ-आफ्नै विशिष्ट अर्थमा प्रयुक्त हुन थालेका देखिन्छन् । राजशेखरं (१० श.इ.) ले आचार्यहरूद्वारा प्रतिपादित चार वेद, छ अङ्ग, चार शास्त्र गरी चौध विद्या (विद्यास्थान) भू, भुव, स्व यी तीनै लोकहरूमा व्याप्त रहन्छन् भन्ने बताउँदै सम्पूर्ण विद्यास्थानहरूको एउटै मात्र अर्को आधारभूत पन्ध्रौं विद्यास्थान काव्य हो भन्ने बताएका छन् । प्राय: पूर्ववर्ती र उत्तरवर्ती कतिपय आचार्यहरूले झैं नै राजशेखरले पनि काव्यशास्त्रीय विश्लेषणको सन्दर्भमा "शब्द र अर्थको सहभाव" मा जोड दिँदै (शब्दार्थयो : यथावत्सभावेन साहित्यम्-का.मी) मूलत: कविहरूलाई काव्यप्रणयन-निम्ति आफ्नो निर्देशन प्रस्तुत गरेका छन् ।

संस्कृत-साहित्यमा काव्यशास्त्र वा साहित्य-शास्त्रलाई 'अलङ्कार-शास्त्र' भन्ने चलन धेरै समयसम्म रहेको देखिएबाट काव्यमा अलङ्कार को स्थान र भूमिकालाई बढी महत्त्व दिइएको अनुभव हुन्छ । वात्स्यायनले काव्यशास्त्रलाई 'क्रियाकलाप' भनेका थिए र चौँसठ्ठी कलाहरूअन्तर्गत 'क्रियाकलाप' लाई पनि कला मानेका थिए । क्रियाको अर्थ हो 'काव्यकृति' र काव्यको अर्थ हो-'रचना-विधान'। तर वात्स्यायनको 'क्रियाकलाप' र राजशेखर को 'साहित्यविद्या' दुवै नामहरू प्रचलित भएनन् । 'अलङ्कार-शास्त्र' नै प्रचलित र लोकप्रिय नाम भयो। काव्यशास्त्री वा साहित्य-शास्त्रीहरू 'आलङ्कारिक' कहलाए । वस्तुत: त्यस्ता कैयौं आचार्यहरूका आफ्ना काव्य-शास्त्रग्रन्थको नामकरण तथा विषय प्रतिपादनबाट स्पष्टत: काव्यशास्त्रलाई 'अलङ्कार-शास्त्र'को रूपमा लिइएको तथ्य छर्लङ्ग हुन्छ; जस्तै—भामह(६ श.इ.)को 'काव्यालङ्कार', 'दण्डी (६ श.इ.) को 'काव्यादर्श' तथा उद्भट (८ श.इ.) को 'काव्यालङ्कार-

सङ्ग्रह', वामन (९ श.इ.) को 'काव्यालङ्कार-सूत्र' आदि । अन्य काव्यतत्त्वहरू अलङ्कारमै अन्तर्भूत रहने तथा काव्यमा रहने त्यस्तो विशिष्ट सौन्दर्यलाई वहन गर्ने तत्त्व अलङ्कार नै भएको हुँदा 'अलङ्कारशास्त्रको अर्थ सौन्दर्यशास्त्र' भन्ने निष्कर्षमा आचार्यहरू पुगेका देखिन्छन् । यो पाश्चात्य काव्यशास्त्री क्रोचेको 'एस्थेटिक्स' भन्ने नामकरणसित मिल्न आउँछ ।

रसवादी आचार्य भरत (प्रथम श.इ.पू) रसका साथै गुण, अलङ्कार आदि काव्य-तत्त्वहरूको समेत चर्चा गर्दै पूर्वीय काव्यशास्त्रीय चिन्तन-परम्पराको पृष्ठभूमि तयार गरी यसलाई गतिशीलता दिने प्रथम मौलिक काव्यशास्त्री हुन् । उनीपछिको ६ सय वर्षको इतिहास काव्यशास्त्रीय चिन्तन-मन्थनको दृष्टिले गतिहीनता वा उपलब्धिहीनतामै गुज्रन्छ । त्यसपछि आचार्य भामह (६ श.इ) ले (आचार्य भरतद्वारा) नाटचशास्त्रमै सीमित भएर रहेको काव्यशास्त्रीय चिन्तनलाई नयाँ दिशा र दृष्टि दिँदै साहित्यका विविध अङ्गोपाङ्ग, भेदोपभेद तथा तत्त्वहरूको परिचयका साथ सम्पूर्ण साहित्यको समीक्षाशास्त्रीय विश्लेषण प्रस्तुत गर्दै अलङ्कारवादको प्रवर्तन गरे । अलङ्कार-प्राधान्यवादी भामहको पक्षमा उद्भट (८ श.इ), रुद्रट (८ श.इ.), जयदेव आदि देखा परे पनि दण्डीबाट अलङ्कारवादलाई विशेष प्रतिष्ठा प्राप्त हुन्छ, तर उनी गुणवादी बन्छन् र रीतिवादको लागि पृष्ठभूमि बनाइदिन पुग्छन् । वामन (९ श.इ.) पनि शुरूमा अलङ्कारको अनिवार्यताको व्याख्याका साथ गुणको पक्ष लिई पछि रीतिवादको स्थापना गर्दै "रीति नै काव्यको आत्मा" भन्ने ठहरमा पुग्छन् । वामन र रुद्रटले आफ्ना काव्यशास्त्रीय ग्रन्थहरू क्रमश: 'काव्यालङ्कार-सूत्रवृत्ति' र 'काव्यालङ्कार'मा रीति, गुण र रस आदिलाई महत्त्व दिएकोले सारमा कतिपय पूर्ववर्ती आचार्यहरूकै विचार र दृष्टिकोणहरूको पुनर्व्याख्या हुन पुगेको छ । रसवादी (रस-प्राधान्यवादी) भरतका अनुयायीहरू आठौं शताब्दीदेखि देखा पर्न लागेका पाइन्छन् । त्यसपछि ध्वनिवादी आनन्दवर्धनले अलङ्कार र रीति(गुणसमेत)लाई काव्यको सर्वस्व मान्नेहरूको मोहभङ्ग गर्दै ध्वनिवादको स्थापना गरी ध्वनिलाई काव्यको प्राण सिद्ध गरे र रसवादलाई प्रतिष्ठित गरे । आनन्दवर्धन (९ श.इ) को ध्वनिवाद र भरतको रसवाद दुवैलाई अभिनव गुप्त (१० श.इ.) ले अविजेय प्रतिष्ठा दिलाए । यसपछि कुन्तकले वाच्यार्थ र व्यङ्ग्यार्थ दुवैलाई समान महत्त्व दिँदै रूपवाद र आनन्दवाद अथवा शिल्पवाद र भाववाद दुवैलाई समन्वित गरी वक्रोक्तिवादको स्थापना गर्दै वक्रोक्तिको महत्ताउपर जोड दिए। क्षेमेन्द्र (११ श.इ) ले समन्वयवादी दृष्टि लिई औचित्यवादको स्थापना गरे । पूर्वीय काव्यशास्त्रको अध्ययनको सन्दर्भमा उनका 'कविकण्ठाभरण' र 'औचित्य-विचार-चर्चा' अत्यन्त महत्त्वपूर्ण ग्रन्थ मानिन्छन् ।

मम्मट (११ श.इ.) ले आफ्नो 'काव्यप्रकाश'मा गुणलाई अनिवार्य ठानी रसलाई सर्वोच्चता दिँदै ध्वनिमाथि विशेष जोड दिए र ध्वनिअन्तर्गत नै अलङ्कार, रीति आदिको चर्चा गरेका छन् । आचार्य विश्वनाथ(१४ श.इ.)ले आफ्नो 'साहित्यदर्पण'मा व्यापक दृष्टिले गुण, रस, रीति, अलङ्कार, दोष आदि सम्पूर्ण काव्यतत्त्वहरूको विशद मीमांसा प्रस्तुत गर्दै मम्मटका कतिपय विचारसँग तीव्र असहमतिका साथ "वाक्यं रसात्मकं काव्यम्" भन्ने निष्कर्ष प्रस्तुत गरे। त्यस्तै अर्का रसवादी आचार्य पण्डितराज जगन्नाथ (१७ श.इ.) ले आफ्नो काव्यशास्त्रीय ग्रन्थ 'रसगङ्गाधर' मा रस, गुण, अलङ्कार आदि विषयमा विस्तृत

विवेचना गरेका छन् । यसबाहेक भोजराज (११ श.इ.) को 'शृङ्गारप्रकाश', हेमचन्द्र (१२ श.इ.) को 'काव्यानुशासन', भानुदत्तको 'रसमञ्जरी' आदिमा रससिद्धान्तको प्रमुख रूपले विवेचना छ । यस किसिमले विभिन्न युगका विभिन्न आचार्य वा सिद्धान्तकारहरूद्वारा आफ्ना काव्यशास्त्रीय ग्रन्थहरूमा काव्यका अङ्ग-उपाङ्ग वा तत्त्वहरूको सैद्धान्तिक अन्तर्क्रिया वा विचार-मन्थन भई आएको पाइन्छ । यस्ता प्राय: सबै आचार्यहरूले अरूका काव्य-सिद्धान्तहरूलाईभन्दा आफूद्वारा प्रतिपादित सिद्धान्तलाई महत्त्व दिएका छन् ।

पूर्वीय काव्यशास्त्रीय चिन्तन-परम्पराको विस्तारपूर्वक अध्ययन गर्दा के देखिन्छ भने प्राय: सिद्धान्तकार आचार्यहरू अत्यन्त बौद्धिक र तार्किक ढङ्गले आफ्ना काव्यशास्त्रीय मान्यताको स्थापनार्थ चर्को, खरो र कठिन बहसमा उत्रेका पाइन्छन् । सङ्क्षेपमा काव्यतात्त्विक अवधारणाको दृष्टिले शुरूका अलङ्कारवादी र रीतिवादी आचार्यहरूले काव्यको शिल्प वा रूपपक्षलाई प्रमुख ठानेका छन् भने पछिका रसवादी र ध्वनिवादी आचार्यहरूले भावपक्षलाई प्रमुखता दिएका छन्। यस दृष्टिले हेर्दा वक्रोक्तिवादी र औचित्यवादी आचार्यहरू चाहिँ समन्वयवादी देखा पर्दछन् ।

नेपालीमा पनि अपेक्षाकृत कम मात्र काव्यशास्त्रीय ग्रन्थहरूको परम्परा पाइन्छ । यस्ता नेपाली काव्यशास्त्र-ग्रन्थहरूमध्ये प्राय: सबैजसो नै कि पूर्वीय काव्यशास्त्रीय आधारलाई लिएर लेखिएका छन् कि त पाश्चात्य काव्यशास्त्रीय चिन्तन-परम्पराकै व्याख्या, विवेचन तथा विश्लेषण गरिएका छन्। तर नेपालीमा आफ्नै मौलिक काव्यशास्त्र वा आफ्नै सैद्धान्तिक परम्पराको निर्माण गरिएको अथवा समीक्षाशास्त्र तयार पारिएको पाइँदैन। यसरी पूर्वीय र पाश्चात्य काव्यशास्त्रीय सैद्धान्तिक आधारमा सैद्धान्तिक ग्रन्थ वा काव्यशास्त्रग्रन्थ कम लेखिए पनि र मौलिक काव्यशास्त्रीय चिन्तन-परम्परा नदेखिए पनि नेपालीमा व्यावहारिक वा प्रायोगिक समीक्षा गर्ने परम्परा सापेक्ष रूपमा विकासशील अवस्थामा देखिन्छ। ऐतिहासिक, तुलनात्मक, व्याख्यात्मक, मनोवैज्ञानिक, प्रगतिवादी, शैलीवैज्ञानिक आदि विभिन्न प्रकार र पद्धतिको नेपाली व्यावहारिक वा प्रायोगिक समालोचनामा वस्तुवादिता र वैज्ञानिकताको आशा र अपेक्षा बढ्दै गएको छ।नेपाली काव्यशास्त्रीय चिन्तन-परम्पराको ऐतिह्यलाई स्पष्ट औंल्याउन र ठम्याउन सकिने नेपाली मौलिक काव्यशास्त्र-ग्रन्थहरू नभए पनि पूर्वीय तथा पाश्चात्य काव्यशास्त्रको आधारमा रचना गरिएका केही महत्त्वपूर्ण ग्रन्थहरू हुन्- राममणि आ.दी. को 'कवितारीति' (१९६५ मा 'माधवी' पत्रिकामा क्रमश: प्रकाशित), कुलचन्द्र गौतमको 'अलङ्कारचन्द्रोदय' (१९७५), रत्नध्वज जोशीको 'मानसालङ्कार' (२००२), यदुनाथ खनालको 'समालोचनाको सिद्धान्त' (२००३), पण्डितराज सोमनाथ शर्मा सिग्द्यालको 'साहित्य-प्रदीप' (२०१६), अभि सुवेदी 'पाश्चात्य काव्यसिद्धान्त' (२०२९), हेमाङ्गराज अधिकारीको 'पूर्वीय समालोचना सिद्धान्त'(२०३०), माधवलाल कर्माचार्यको 'साहित्यिक समालोचनाका सिद्धान्त' (२०३०), केशवप्रसाद उपाध्यायको 'साहित्य-प्रकाश' (२०३०) र 'पूर्वीय साहित्य-सिद्धान्त' (२०३१), वासुदेव त्रिपाठीको 'पाश्चात्य समालोचनाको सैद्धान्तिक परम्परा' (२०३०), कुमारबहादुर जोशीको 'पाश्चात्य साहित्यका प्रमुख केही वाद' (२०३८), गुमानसिंह चामलिङको 'एरिस्टोटल र उनको काव्यशास्त्र' (२०४०), गोविन्दराज भट्टराईको 'काव्यिक आन्दोलनको परिचय' (२०४९) आदि ।

-भ.गै

काव्यहेतु- 'काव्यहेतु' को अभिधेय अर्थ हो- साहित्य-संरचनानिम्तिका कारण वा साधन। विद्वान् रचनाकारहरूका वाणीगत अभिव्यक्ति दुई रूपमा प्रकटित हुन्छन्- शास्त्र र काव्य । शास्त्र प्रज्ञामा आश्रित चिन्तनमूलक मानिन्छ र काव्य चाहिँ प्रतिभा आदि भावउपर आश्रित बताइन्छ। यही काव्य अर्थात् साहित्य-रचनामा सहायक हुन सक्ने मूल साधन-विशेषलाई 'काव्यहेतु' भनिन्छ। यो बाहिरी वस्तुगत उपकरण नभई कविहृदयगत अन्तश्चेत र साधनागत अभ्यास तथा लोकव्यवहार र शास्त्रीय निरीक्षणविशेषमा सम्बद्ध अनुभव हुन्छ। यसरी काव्यहेतुको पारिभाषिक अर्थ काव्यनिर्माण साधन भन्ने कुरा स्पष्ट छ। यही शब्दलाई केही विद्वान्हरूले शब्दान्तरमा पनि प्रयोग गरेको पाइन्छ, यस्ता विद्वान्हरूमध्ये वामन उल्लेखनीय छन् । उनले यसको शब्दान्तरमा 'काव्याङ्ग' शब्द प्रयोग गरेका छन् ।

सचेत प्राणीअन्तर्गत आउने सृष्टिपिण्ड हो- मानव । मानवमनोवृत्ति आफ्नो सचेतताअनुसार विविध ज्ञानसामग्रीद्वारा आप्लावित हुन्छ । यी मनोवृत्तिगत सामग्री भावनात्मक प्रवाहमा बगी समानसम्मुख मुखरित हुन लालायित बन्दै आत्माभिव्यक्तिको क्रममा जनसमक्ष आउन प्रेरित हुन्छन्। यस क्रममा प्रमुख कारण मानिने मानव-मनोवृत्तिसँगसँगै अन्य केही साधारण प्रवृत्तिहरू पनि छन्, जसलाई अर्को शब्दमा सहज प्रवृत्ति पनि भनिन्छ। जो स्वभावत: मानव-हृदयमा उद्बुद्ध हुने एक प्रकारको स्थिति हो, आत्माभिव्यक्ति- क्रिया हो। जस्तो कि डरको अवस्थामा भाग्नु, रिस र शून्याइँ जागेको अवस्थामा लड्न तम्सनु, हेराइ-छुवाइ आदि क्रममा राम्रो-नराम्रो प्रतिक्रिया जनाइनु आदि, आदि। यस्तै शाब्दिक अभिव्यक्तिको सन्दर्भमा आउँछ-भावनात्मक प्रतिक्रियागत अभिलेख, जसको स्थिति अधिक स्थायित्वको साथै सामाजिक परिवेश समेत भएको पाउन सकिन्छ। यही अभिलेख वा रचनाविशेषको प्रस्तुतिको कारणलाई नै 'काव्यहेतु' भनिएको बुझिन्छ । यस सम्बन्धमा पूर्व तथा पश्चिम दुवै तहका काव्यशास्त्रीहरूले व्यापक विवेचन गरेका छन्, विभिन्न विचार पोखेका छन् ।

यही काव्यहेतुविषयक चर्चाका क्रममा पूर्वीय काव्यशास्त्रअन्तर्गत पहिलो आचार्य मानिने भरतमुनि (इ.पू पाँचौ शताब्दी) द्वारा काव्य-प्रयोजनसम्बन्धी विशेष चर्चा भएको छ तर छुट्टै काव्यहेतु चाहिँ उल्लेख भएको देखिंन । त्यस्तै काव्यकारण अर्थात् काव्यहेतुको चर्चा **अग्निपुराण** (साहित्यशास्त्रीय भाग)ले पनि गरेको छ । **अग्निपुराण**को खास समय अनिश्चित छ तापनि आचार्य भरतमुनि पश्चात् भन्ने कुरा चाहिँ निश्चित प्राय: छ। यहाँ काव्य कारणको साथै कवित्वको दुर्लभता प्रटचाउँदै कवि-विवेकलाई झन् दुर्लभ बनाइएको छ, अनि विवेकवान् कविको प्रतिभालाई काव्यशक्तिको कारण मानिएको बुझिन्छ। यसपछि यही क्रम वा अर्कोमा आउने काव्यशास्त्रीहरूमा आचार्य भामहको (विक्रमको पाँचौ शताब्दी) स्थान स्मरणीय रहेको पाइन्छ। यिनले यससम्बन्धी चर्चा सूत्रात्मक रूपमा गरेका छन्। छोटो, तर व्यवस्थित रूपले भएको काव्यहेतुविषयक चर्चाकारमा भामहको स्थान प्रथमोल्लेख्य छ। शब्द, छन्द, अभिधान, ऐतिहासिक कथा, लोक युक्ति, कला आदि (काव्यालङ्कार १।९-१०) लाई यिनले काव्यको साधन बताएका छन्। यति भएर पनि प्रतिभालाई काव्यको मूल कारण मान्ने कुराप्रति यिनको सङ्केत पछि परेको छैन; यिनी भन्छन् -'काव्यं तु जायते जातु कस्यचित् प्रतिभावत:' अर्थात् प्रतिभावान् व्यक्तिविशेषबाट नै कदाचित् काव्यको सिर्जना हुन्छ' आदि । यहाँ चर्चित प्रतिभाविषयक तत्त्वलाई बुझाउन कतै शक्ति कतै स्फोट आदि शब्दहरूको

पनि उपयोग भएको भेट्टिन्छ । प्रतिभाविषयक चर्चा भामहभन्दा धेरै अगाडि नै भएको थाहा हुन्छ । महर्षि पतञ्जलिले यसलाई स्फोटरूपमा प्रस्ट्याएका छन् । उनी लेख्छन् -'स्फोट या प्रतिभा कूटस्थ छ, अविनश्वर छ र अगतिमय छ । यो त्रिगुणमयी प्रकृतिदेखि भिन्न नित्य शब्दार्थरूप छ' आदि (महाभाष्य, आ-२) प्रतिभालाई सीमाबद्ध र स्पष्ट पार्दै यसको परिभाषापछि आएर आचार्य भट्टतौतले दिएका छन्- 'प्रज्ञा नव-नवोन्मेषशालिनी प्रतिभा मता' अर्थात् 'नयाँ नयाँ कुराको स्फुरण गराइरहने प्रज्ञा नै प्रतिभा हो' । त्यस्तै अभिनव गुप्तले चाहिँ कविलाई काव्यसर्जनस्थितिमा पुऱ्याई रचनामा रसावेशस्थिति ल्याउने तत्त्व नै प्रतिभा हो भनेका छन् (ध्वन्यालोक-लोचन १/६) फेरि दण्डी वामन र अभिनव गुप्त आदिले प्रतिभालाई अलौकिक तत्त्वको रूपमा लिएका छन् र साथै त्यसलाई जन्मान्तरको संस्कार-विशेष भनी मानेका पनि छन् । यसरी हेर्दा मूलतः प्रतिभातत्त्वलाई काव्यहेतु सन्दर्भमा सबैले स्वीकारेको पाइन्छ । यसबाहेक व्युत्पत्ति (बहुज्ञता) र अभ्यास (सतत लगन) लाई पनि काव्यहेतुअन्तर्गत लिइएको छ । आचार्य भामह प्रतिभाको साथै अभ्यासलाई पनि विशेष महत्त्व दिने पक्षमा छन् । उनी भन्छन्- शब्दार्थस्वरूपको ज्ञानलाई राम्ररी खारेर सतत अभ्यास गर्नुपर्छ (शब्दाभिधेये विज्ञाय कृत्वा तद्विदुपासनाम:– काव्यालङ्कार १;१०) यस सन्दर्भमा कवि दण्डीको मत चाहिँ अलि भिन्न छ । उनी भन्छन् - 'अभ्यास नै साधनाको महत्त्वपूर्ण कडी हो । यसैले 'प्रतिभा र व्युत्पत्तिको अभावमा पनि सतत अभ्यासशील बने काव्योत्पत्ति सम्भव छ' आदि । पूर्वीय आचार्यहरूका पङ्क्तिमा प्रतिभा एवं व्युत्पत्तिको अभावमा पनि काव्योत्पत्ति सम्भव छ भन्ने विशेष विचारक आचार्य मानिन्छन् दण्डी । यिनको मूल भनाइ छ- 'सरस्वती-साधना र शास्त्रश्रवणमा लगनशील बनी अभ्यासरत भएमा सफल कवि हुन सकिन्छ' (काव्यादर्श १/१०४) आदि । यस क्रममा आचार्य भामहको विचारलाई अझ विस्तार गरी लेख्छन् वामन (विक्रमको आठौं शताब्दी) । वामनप्रतिपादित काव्यहेतुक्रममा सर्वप्रथम उनले आफ्नो ग्रन्थ काव्यालङ्कारसूत्रमा लोक, विद्या र प्रकीर्ण तीन काव्यका अङ्ग मानेका छन्, अनि यिनी यिनै लोक, विद्या र प्रकीर्ण तीन तत्त्वलाई 'काव्याङ्ग' वा काव्यनिर्माण-क्षमताप्राप्तिका साधन अर्थात् 'काव्यहेतु' पनि बताउँछन् । वामनका अनुसार लोकको अर्थ- लोकव्यवहार, विद्याको अर्थ-छन्द, कोश, शब्दशास्त्र, कामकला र दण्डनीति आदि हो । अनि प्रकीर्ण शब्दको अर्थ काव्य-परिचय, काव्यरचना-प्रयास, चित्तैकाग्रता, वृद्धसेवा र प्रतिभाप्राप्ति आदि हो। यसरी वामनले पनि व्युत्पत्ति,र प्रतिभालाई तथा लगन र साधनालाई प्रकारान्तरले पछ्याउने काम छोडेका छैनन् । यिनको विवेचन भामहको मूल आधारअन्तर्गत व्यवस्थित र विस्तारित अनुभव हुन्छ । यसबाहेक यिनले काव्यहेतु अर्थात् काव्यका कारणको सन्दर्भमा 'काव्याङ्ग' शब्दको व्यवहार गरेका छन्-जो उनको मौलिक प्रयुक्ति अनुभव हुन्छ । यसपछि आचार्य रुद्रट (नवौं शताब्दी), कविराज राजशेखर (दशौं शताब्दी) आदि पनि प्रस्तुत सन्दर्भमा उल्लेखनीय छन् । यिनमा राजशेखरले अभ्यास र लगनशीलता(समाधि) बाट उत्पन्न विशेष शक्तिलाई नै एकमात्र काव्यरचनाको कारण बताएका छन् -'सा (शक्ति) केवलं काव्यहेतु इति यायावरीय:' (काव्यमीमांसा अ.४) । यो काव्यिक विशेष शक्ति-प्रतिभा र व्युत्पत्तिभन्दा धेरै टाढाको भिन्न अलौकिक खूबी हो भन्ने मत राजशेखरको छ। यही विशेष शक्तिले नै कवि-हृदयमा प्रतिभा र व्युत्पत्तिको प्रादुर्भाव गर्छ भन्दै उनी लेख्छन्- 'शक्तिकर्तृके हि प्रतिभा-व्युत्पत्तिकर्मणी शक्तस्य

प्रतिभाति, शक्तश्च व्युत्पद्यते (काव्यमीमांसा अ.४) इत्यादि ।

प्रतिभाको सम्बन्धमा पाश्चात्य काव्यशास्त्रीहरूले पनि आ-आफ्ना धारणा व्यक्त्याएको पाइन्छ । उनीहरूद्वारा प्रस्तुत इम्याजिनेशन (कल्पनाशक्ति) इमेजरी (कल्पनाबिम्ब) इन्स्पिरेशन (अन्त:स्फुरण) आदि शब्दहरू यस सन्दर्भका उल्लेख्य पदावली हुन् । यस क्रममा यूनानी काव्यशास्त्रीहरूको स्थान अग्रणी देखापर्छ । प्राचीनतम यूनानीहरू काव्यलाई दैवी देन र अलौकिक प्रतिभाको प्रतिफल सम्झन्थे । प्लेटो (ई.पू. ४२८-३४७) को समयसम्म नै यो दैवी धारणा व्याप्त थियो । प्लेटो सँगसँगै विस्तारै व्यावहारिक दर्शनको उदय हुन थाल्यो । यस चिन्तनको मूल व्यक्तित्व नै उनी बुझिन्छन् । साहित्य-चिन्तन विषयमा उनको कथन आफ्नै खालको छ । उनी आत्माको अन्त:स्फुरणलाई विशेष स्थान दिन्छन् । उनको सोचाइअनुसार साधारण मानिसमा जब प्रतिभाको उदय हुन पुग्छ, अनि ऊ विशेष अवस्थामा प्राप्त हुन्छ भन्ने छ । यो विशेष प्रतिभाक्रान्त अवस्थालाई उनी स्फुरणकाल मान्दछन् । उनको धारणामा प्रतिभाको उदयविना साहित्य-सिर्जना सम्भव हुन सक्तैन । उनी मानसिक वृत्तिलाई दुई रूपमा विभक्त गर्छन्– बुद्धि र स्फूर्ति । यी दुई तत्त्वको आविर्भावमा नै शास्त्ररचना र काव्यरचना हुन सक्ने धारणामा उनी छन् । त्यस्तै अरस्तु (इ.पू. ३८४-३२२) द्वारा पनि दार्शनिक रूपमा साहित्य-चिन्तनको व्याख्यान प्रस्तुत गरिएको छ । उनले पनि लोकजीवनमा रहेको दैवी प्रेरणालाई पन्छाउँदै काव्यहेतुको मूल कारण-मानव-स्वभावगत प्रवृत्ति अनुकरण तथा सामञ्जस्य दुई तत्त्वको योग बताएका छन् । यसपछिको क्रममा आउने समालोचकहरूद्वारा पनि साहित्य वा काव्यलाई कवि-प्रतिभा-व्यापारको रूपमा प्रस्टयाउने जमर्को गरिएको पाइन्छ । उनीहरूको भनाइ छ- यो कवि-व्यक्तित्वको अभिव्यक्तिको भौतिक स्वरूप हो । उनीहरू कविव्यापारलाई नै काव्योदयको हेतु स्वीकार्न पुग्छन् र यसलाई सफल एवं सबल बनाउने तत्त्व वा कारक वस्तुको रूपमा प्रतिभा(इम्याजिनेशन)लाई लिन्छन् । कवि शेली काव्यलाई प्रतिभाको अभिव्यञ्जनाका रूपमा स्वीकार्छन् र काव्य-परिभाषा पनि तदनुकूल बनाउने पक्षमा छन् । यसप्रकार पाश्चात्य काव्यशास्त्रीहरूले पनि 'प्रतिभा' का सम्बन्धमा गम्भीरतासाथ विचार व्यक्त गरेको पाइन्छ ।

काव्यहेतुविषयक विचार गर्ने पूर्वीय आचार्यहरूका पङ्क्तिमा काव्यशास्त्री मम्मट (११ औं शताब्दी) 'शक्ति, व्युत्पत्ति र अभ्यासको समन्वय नै काव्यहेतु हो' भन्छन् । यस्तै-यस्तै राय छ रुद्रटको पनि । यहाँ राजशेखरको शक्ति विषयक सङ्केत र मम्मटको शक्तिविषयक सङ्केत फरक-फरक छन् । राजशेखरले काव्य रचनाविषयक अभ्यास र समाधि (लगन शीलता)बाट प्राप्त हुन सक्ने विशेष खूबीलाई नै शक्ति मानेका छन् भने मम्मटले चाहिं कवित्वको बीजभूत संस्कारविशेष प्रतिभालाई शक्ति मानेका छन् । यसरी सामान्य रूपमा सोच्दा राजशेखरको शक्ति साधनाप्राप्त विशेष उपलब्धि मान्न सकिन्छ भने मम्मटको चाहिं सहज वा अलौकिक दैवी उपलब्धि । त्यस्तै मम्मटले लोकव्यवहार, शास्त्र, काव्यादिको पर्यालोचनबाट उत्पन्न खूबीलाई व्युत्पत्ति, अनि काव्यरचनाशैली र गुणदोषज्ञ विद्वान्हरूको शिक्षानुसार साधनारत बनी गरिएको मिहिनेतलाई अभ्यास ठानेका छन् (काव्यंप्रकाश, ३) । यसरी मम्मटको रायमा यी तीन तत्त्व-शक्ति, व्युत्पत्ति र अभ्यासबाट प्राप्त समष्टिगत कवियोग्यतालाई नै काव्यनिर्माणको कारण अर्थात् काव्यहेतु भनिएको अनुभव हुन्छ । यसपछिका आचार्यहरूका क्रममा कविराज जगन्नाथ(१६ औं

शताब्दी)पूर्वसम्मका काव्यशास्त्रीहरूले मम्मटको उक्त भनाइकै अनुसरण गरेको पाइन्छ र यिनीहरूमा हेमचन्द्र (११ औं शताब्दी), वाग्भट (११ औं शताब्दी) र जयदेव (१३ औं शताब्दी) जस्ता काव्यशास्त्रीहरूको नाउँ उल्लेखनीय छ भने पण्डितराज जगन्नाथ (१७ औं शताब्दी) को नाम चाहिँ यस सन्दर्भमा विशेष उल्लेखनीय छ । यिनी पनि काव्यहेतुको मूलकारण कविगत प्रतिभालाई नै मान्दछन् । तर यिनको प्रतिभा- विषयक विश्लेषण भने केही फरक छ । यिनी व्युत्पत्ति र अभ्यास दुवै तत्त्वको मूल कारण प्रतिभालाई नै बताउँछन् । यिनको भनाइ छ– "मूलत: काव्यकारण कविमा रहने प्रतिभा नै हो।त्यस प्रतिभाको हेतु कतै कुनै देवता, महापुरुष आदिको प्रसादले - उत्पन्न अदृष्ट हुन्छ त कतै चाहिँ विलक्षण व्युत्पत्ति र काव्य- रचनाभ्यास नै हुन सक्तछ", (रसङ्गाधर १ आनन) । इत्यादि ।

नेपाली कविहरूमध्ये काव्यहेतु-विषयमा भानुभक्त, लेखनाथ आदि कविहरू दैवी हेतुको मतमा छन् र सम चाहिँ विश्वप्रतिको करुणभावजनित अन्त:प्रेरणालाई मान्यता दिने पक्षमा बुझिन्छन् । त्यस्तै महाकवि देवकोटा स्वत: स्फूर्त अन्तश्चेतको प्रतिभालाई महत्त्व दिन्छन् । यसप्रकार नेपाली कवि-प्रतिभाहरूको धारणा एक किसिमले निश्चित देखिन्छ। अनि काव्यशास्त्रीहरू सोमनाथ, कोमलनाथ, केशवप्रसाद आदिको धारणा चाहिँ संस्कृतवादी देखा पर्छ । सोमनाथले काव्यप्रदीप (२०१६) मा मम्मटको अनुसरण गरी प्रतिभा, व्युत्पत्ति र अभ्यासलाई महत्त्व दिई उल्लेख गरेका छन्। त्यस्तै कोमलनाथले साहित्य-दर्पण (२०२३) को शब्दानुवाद गरी 'चतुर्वर्गफलप्राप्ति हुन्छ लौ अज्ञको पनि, काव्यबाटै'... (सा.द. प्रथम-परिच्छेद), केशवप्रसाद उपाध्यायले साहित्य-प्रकाश (२०३०) मा काव्यहेतुविषयक विस्तृत विवेचन दिँदै जीवन-जगत्को अध्ययनबाट निस्केको सुन्दर चित्र प्रस्तुत गर्ने 'अहम्' को आग्रह नै काव्यहेतु मानेका छन्। यसबाट उपाध्यायज्यूको प्रतिभावादी मतपोषक विचार देखा पर्छ । जे होस्, प्रस्तुत सन्दर्भमा नेपाली काव्यशास्त्रीहरूको धारणा पनि उल्लेखनीय भन्नुपर्दछ ।

यसप्रकार भरतमुनिदेखि पण्डितराज जगन्नाथसम्मको लगभग तीन हजार वर्षको अन्तरालमा देखा परेको पूर्वीय काव्यशास्त्रअन्तर्गत पाइने काव्यहेतुविषयक उपर्युल्लिखित चर्चा-परिचर्चाको परम्परा मौलिक चिन्तनबाट प्रवाहित तथा विकसित देखा पर्छ । यी काव्यशास्त्रीहरूको विवेचन आफ्नै चिन्तन-मनन र विश्लेषणबाट उद्भासित छ । प्रस्तुत चिन्तनधारा विभिन्न कविहरूको धारणामा कताकती र केही अलग-अलग जस्तो देखिए पनि मूलत: समान सिद्धान्त र एउटै आधारमा विकसित एवं विस्तारित छ भन्नु विशेष स्वाभाविक ठहर्छ ।

– हं.सु.

कूटकाव्य– 'कूट' शब्दको अर्थ नेपाल राजकीय प्रज्ञा-प्रतिष्ठानबाट प्रकाशित नेपाली बृहत् शब्दकोशमा यसरी दिइएको छ–'रहस्यपूर्ण वा अनेक अर्थ लाग्न सक्ने कविता वा रचना, पहेली वा प्रहेलिका, उत्तर दिन कठिन प्रश्न' काव्य शब्दको अर्थ कविको रचना वा कविता भन्ने हुन्छ। 'कूटकाव्य' शब्दले कूट रचनाले भरिएको काव्य भन्ने अर्थ दिन्छ ।

कूटकाव्यको परम्परा रामायणकालदेखि नै प्रचलित भएको देखिन्छ। हनुमान् सीताजीलाई भेट्न लङ्का जाँदा सीताजीसँग सोझै संस्कृतभाषामा बोलेमा रावणको छल ठानेर सीताजी डराउने हुँदा घुमाउरो पाराले आफू आएको खबर हनुमान्ले सुनाएको प्रसङ्ग रामायणमा भेट्टिन्छ । त्यस्तै महाभारतको रचनामा पनि कूट पद्यहरूको व्यापक प्रयोग पाइन्छ। व्यास

भन्ने, गणेश लेख्ने, तर गणेशले अर्थ बुझेर मात्र लेख्नुपर्ने भएकोले व्यासलाई कथाको श्रृङ्खला मिलाउन सोच्नुपरेको वेला अनेक कूटपद्यको सृजना गरेको कुरा महाभारतरचना गर्दाको प्रसङ्गबाट स्पष्ट हुन्छ । महाभारतमा आठ हजार आठ सय श्लोक मात्र कूटकविता (पद्य) छन् भनिन्छ । जस्तै एक नमूना–

केशवं पतितं दृष्ट्वा द्रोणो हर्ष मुपागतः ।
रुदन्ति कौरवाः सर्वे हा हा केशव । केशव । ॥

यसको सोझो अर्थ केशव (कृष्ण) खसेको देखेर द्रोणाचार्य खुशी भए । कौरवहरू केशवलाई पुकार्दै रुन थाले । तर यसभित्रको गुप्त अर्थ अर्कै छ । के (पानीमा) शव (मुर्दा) द्रोण (स्याल) कौरवा (कागहरू) भनेर अमर-कोशमा वर्णित अर्थ बुझ्ने बित्तिकै वास्तविक रहस्य पत्ता लाग्छ। पानीमा मुर्दा खसेको देखेर स्याल खुशी भए किनभने पानीमा पसेर लाश खान स्याल सक्छ, तर कागहरू पानीमा डुब्न नसक्ने भएकाले खान पाएनौं भनेर रुन थाले ।

यसरी शब्दालङ्कारकै क्रममा कूट, च्युतदत्ताक्षर, अन्तर्लापा, प्रहेलिका तथा मुक्तबन्धहरू साहित्यमा प्रयोग हुँदै आएको देखिन्छ । तन्त्रशास्त्रमा कूट अर्थात् रहस्यमय मन्त्र र यन्त्रहरूको व्यापक प्रयोग पाइन्छ । तन्त्रशास्त्र बुझ्न कूट अर्थ बुझ्नुपर्ने हुन्छ ।

संस्कृत-काव्य साहित्यमा खास गरी भारवि, माघ जस्ता कविहरूका महाकाव्यमा कूटश्लोक पाइन्छन् । सर्वतोभद्र, अर्धभ्रमक, अर्धबन्ध, एकाक्षर, द्वयअक्षर जस्ता चित्रका नमूना निकै रोचक छन् ।

एक राजाले अर्को राजालाई गुप्त कुरा पठाउँदा, प्रेमीले प्रेमिकालाई रहस्यमय कुरा गुप्त रूपमा पठाउँदा, विद्वान्हरूका सामुन्ने अड्कोका रूपमा कुनै प्रश्न राख्दा कूटश्लोक प्रयोग भएको देखिन्छ । राष्ट्रका गुप्त र महत्त्वपूर्ण विषय एक राष्ट्रबाट अर्को राष्ट्रमा पुऱ्याउने राष्ट्रप्रतिनिधिलाई कूटनीतिक प्रतिनिधि भन्ने गरिन्छ ।

नेपाली साहित्यमा खास गरी कविताक्षेत्रमा कूटरचनाको प्रयोग भएको छ । माध्यमिक कालमा त कूटरचनालाई मनोरञ्जक सामग्रीका रूपमा लिइएको देखिन्छ। कूटकविताका प्रथम प्रयोक्ता अहिलेसम्मको खोजमा राजीवलोचन जोशी हुन् । उनले निकै कूटकविता लेखेका छन् । राजीवलोचनको एक कूटकविता नमूनाका रूपमा जस्तै -

आदौ पुत्री खोज् खबर् गर्न ताहाँ
चार्को छोरो पाँचको लीइ राहा ।
दोस्रो नाघी वीरको काम् जनायो
तेस्रो लागी भस्मको पुर् बनायो ॥

यो कूटश्लोक हो । यसको अर्थ सजिलै लाग्दैन । अर्थ बुझ्न निकै घोरिनुपर्छ । यसको अर्थ यसरी खुल्छ। १. पृथिवी, २. जल, ३. तेज, ४. वायु, ५. आकाश । आदौपुत्री पृथिवीकी छोरी सीताको खोज गर्न चार (वायु) को छोरो हनुमान् पाँच (आकाश) को बाटो लिएर दोस्रो (जल) नाघेर वीरता देखाए । र तेस्रो (तेज-अग्नि) लगाएर लङ्कालाई भस्म बनाए भन्ने रहस्य खुल्छ। यस्तै गरी राजीवलोचनले निकै कूटश्लोक बनाएका छन् ।

अर्को कूटश्लोक माध्यमिक कालमा नै प्रचलित छ- त्यो हो :-

प्यारीका तनमा सुहाउँदछ के,
के कण्ठमाथी रह्यो
गाईका दुधको त सार कुन हो,
संग्राममा के भयो ?
गाईकै पदको त नाम कुन हो,
छोरो भया के छ र,
हे बाले, यति जान्दिनौ तिमि भने 'हाँसी तमाखू भर'।

यस श्लोकका प्रत्येक प्रश्नको उत्तर

"हाँसी तमाखु भर" भित्र छ । शुरूको अक्षर र अन्त्यको अक्षर मिलाउँदा हार, शिर, तर, मार, खुर, भर जस्ता शब्द बन्छन् र यिनै शब्दले माथिको श्लोकमा रहेका प्रश्नहरूको उत्तर क्रमश : दिइरहेछन् । श्लोकभित्रै प्रश्न र उत्तर रहेकाले यसलाई कूटको अन्तर्लापिका भेद मानिन्छ ।

यस कूटकाव्य-रचनाको परम्परालाई मोतीराम भट्ट, शम्भुप्रसाद ढुङ्गेल, रेवतीरमण न्यौपाने आदि कविहरूले अगाडि बढाए । उनीहरूका एक-एक नमूना हेरौं - यसरी :-

कल्ले घिसार्छ सहजैसित रेललाई ?
(उत्तर :- कलले-मेसिनले)
कल्ले बिगार्छ घरका परिवारलाई ?
(उत्तर :- कलले- झगडाले)

मोतीराम भट्ट

पाँच् पुत्रकी जननि एक् भन कुन् ती होलिन् ?
पाँच् पुत्रकी जननि एक भन कुन्ती होलिन् ॥
(उत्तर :- कुन्ती)

छैनन् पयर् तर दगुर्दछ लोक भर्मा
मुख छैन बोल्दछ चढी सबका नजर्मा ।
देखिन्न प्राण तर प्राणसरि बन्छ भारी
कुन् बस्तु हो भन सखे ? बहुतै विचारी ॥
(उत्तर :- चिठी)

शम्भुप्रसाद ढुङ्गेल

आँखा एक छ काग ह्वैन अभिलाष् प्वाल्को छ सर्प न हो ।
सृष्टी गर्दछ ह्वैन चारमुखि यो भन्यौ सखेको न हो ।
(उत्तर :- सियो)

रेवतीरमण न्यौपाने

उपर्युक्त उद्धरणका आधारमा नेपाली काव्यपरम्पराको माध्यमिक काल कूट-कविताका दृष्टिले निकै उर्वर देखिन्छ । कूटकाव्यअन्तर्गत नै गोमूत्रिका, शरबन्ध, नागबन्ध षोडश कलाका छुट्टाछुट्टै चक्रबन्ध, श्रीपेचबन्ध आदि पनि अनेक कविले तयार परेका देखिन्छन् ।

आधुनिक कालमा पनि गाउँखाने कथा जो कूटआख्यानकै एक रूप हो निकै प्रचलित देखिन्छ। गाउँखाने कथा कूटअन्तर्गत प्रहेलिकाकै एक रूप हो । हिजोआज पत्रपत्रिकामा दिइने कोठेपद पनि कूटपरम्पराकै आधुनिक रूप हो। गाउँखाने कथाका एक दुई नमूना जस्तै :-

- सानी नानीको मीठो भान्सा के हो ? (मौरीको मह)
- पाँच भाइको साझा थाल के हो ? (हत्केलो)

यस्ता कथा असङ्ख्य छन् । हिजोआज कोठेपद पहेलीको व्यापक रूपमा उपयोग भइरहेको छ । कूटकाव्य एक किसिमको बुद्धि तिखार्ने, केही सोच्न बाध्य गराउने, बौद्धिक खुराक पनि हो ।

प्राचीनकालदेखि आजसम्म कुनै न कुनै रूपमा कूटरचनाको परम्परा समाजमा छँदैछ । कूटरचनाको समाजमा आफ्नै किसिमको लोकप्रियता पनि छ । मै हूँ भन्ने व्यक्तिलाई शास्त्रार्थ वा अड्को थापेर अलमलमा पारी सोचाइमा डुब्न बाध्य गराउने साधन कूटकाव्य हो ।

-घ.रा.भ.

खण्डकाव्य-खण्डकाव्य संस्कृत तत्सम शब्द हो । व्युत्पत्तिका हिसाबले यो काव्यको खण्ड वा खण्ड चाहिँ काव्य भन्ने विग्रहार्थमा 'खण्ड' र 'काव्य' दुई शब्दका योगबाटै बनेको समस्त शब्द हो। संस्कृत परम्परामा खण्डकाव्य शब्दको पारिभाषिक प्रयोग सर्वप्रथम विश्वनाथकृत **साहित्यदर्पण** मा फेला पर्छ भने प्राकृत, अपभ्रंश परम्परा हुँदै लगभग त्यही अर्थमा नेपाली परम्परासम्म यो शब्द आइपुगेको छ। यस शब्दले सामान्यतः कुनै एक विषयको

अभिव्यक्ति दिने सर्ग भएको वा नभएको प्रबन्धात्मक लघुकाव्यलाई बुझाउने गर्दछ भने मोटामोटीमा यसले कालिदासकृत संस्कृत **मेघदूत** जस्तो सानो काव्य वा पद्यात्मक ग्रन्थलाई जनाउँछ र यसको एकमात्र उपलब्ध आधिकारिक चिनारी संस्कृत परिभाषा अर्थात् **साहित्यदर्पण**मा पाइन्छ ।

संस्कृत परम्परामा मू. वैदिक युगका अपेक्षाकृत लामा र एकै वर्ण्य विषय प्रसङ्गमा केन्द्रित 'सूक्त' 'उद्‌गीथ' वा 'अनुवाक्' मा उ.वै.लघु, खण्डकाव्यको पूर्वाभास प्राप्त हुन्छ, वस्तुतः तिनमा साना काव्यगाथाको बीज छ नै तर ती एकै कवि-ऋषिद्वारा मन्त्रित तथा रचित मात्र नभई पछिल्ला वैदिक सम्पादनका क्रममा सङ्कलित एक वा अनेक कवि-ऋषिका ऋचा, मन्त्र समष्टिसमेत हुन् । उ.वै. युगका सामग्रीमध्ये खासगरी पद्यात्मक उपनिषद्‌हरूमा छोटा वा मझौला आयामका गाथाकाव्य आख्यानोपाख्यानकाव्य, कथाकाव्य पुराण-काव्यको प्रारूप भेटिने गर्दछ । वैदिक, लौकिक संस्कृत भाषाका सङ्क्रमणयुगमा साना छोटा काव्य सृजित हुँदै गएपछि नै महाकवि वाल्मीकि महर्षि, व्यासका आर्ष सर्गबन्धस्वरूप (**रामायण** कम्तीमा ई.पू. चौथो शताब्दी) र **महाभारत** महाकाव्य फेला पर्छन् भने वाल्मीकिका अग्रज-समकालीन भृगुपुत्र असुराचार्य **कविश्रेष्ठ** उशना ऋषिका तीन स्वनामान्तर रहेबाट महाकाव्यभन्दा साना काव्यको रचना उशनायुगसम्म भइसकेको बुझिन्छ, तर ती प्राप्य छैनन् । यसपछिका लौकिक संस्कृत र प्रा., अप. भाषाका परम्परामा भने महाकाव्यभन्दा साना-छोटा काव्य, लघुकाव्य, खण्डकाव्यको परम्परा उपलब्ध नै छ । शकारि सम्राट् विक्रमादित्यका समकालीन नवरत्नमध्येका मानिने कालिदासको **मेघदूत**लाई र **घटखर्पर** काव्यलाई पहिलो काव्य नै भनिन्थ्यो भने पछिपछि खण्डकाव्य नै भनिएको पाइन्छ । ई. पहिलो श. शतक, स्तुतिकाव्यका बौद्ध कवि मार्तचेतका 'चतुःशतक' र 'अध्यर्थकाव्य' का रूपमा चर्चित रहेका छन्, जसबाट खण्डकाव्य समकक्ष तर आख्यानमुक्त कोशकाव्य, मुक्तककाव्य, स्फुटकाव्यको शतक-परम्पराबारे पनि जानकारी प्राप्त हुन आउँछ । ई. चौथो श. का आचार्य विष्णुगुप्त चाणक्यको **नीति-दर्पण** नामक नीतिकाव्यको प्रारूप **चाणक्यशतक** का नामले पनि प्रसिद्ध रहेको हो । समुच्चा लौ. संस्कृत प्रा. र अप-परम्पराको स्थूल अवलोकन गर्दा कविताका मुक्तभेदभन्दा माथिल्ला प्रबन्धात्मक, बन्ध, बद्ध प्रकृतिका काव्यभेदमध्ये महाकाव्यभन्दा साना-छोटा काव्यरूपलाई जनाउँने सृजनामध्ये मुख्य रूपमा गाथा, गाहा, श्रवक, गीतिकाव्य, चरित्रकाव्य, साना वंशकाव्य आख्यान र खासगरी उपाख्यानकाव्य छोटा कथाकाव्य पर्वायबन्ध र मुक्तककाव्य, स्फुटकाव्य, कोषकाव्य, पत्रकाव्य र दूतकाव्य, सन्देशकाव्य, ऋतुकाव्य, शतक, अर्धशतककाव्य, स्तुतिकाव्य, स्तोत्रकाव्य तथा भक्तिकाव्य, लहरीकाव्य, प्रशस्तिकाव्य र अभिलेखकाव्य, साना इतिहासकाव्य, नीतिकाव्य, सुभाषितकाव्य, शृङ्गारकाव्य, वैराग्यकाव्य, साङ्गीतिक उपरूपककाव्य, लघुकाव्य, खण्डकाव्य आदि देखिन्छन् । यिनले खासगरी लोकगीति वा शिष्टगीतिको आख्यानात्मकता वा चारित्रिकताको आख्यानरहित मुक्तकीय र स्फुटकोशात्मक संरचनाको अर्धशतक वा पञ्चाननकर र शतकश्लोक परिमाणको पत्र, दूत, सन्देशको प्रयोग हुने सङ्कथनको अथवा राजकीय स्तुति, प्रशस्ति, वंश, इतिहास-वर्णन या देवस्तुति स्तोत्र वा मानवीय नीति, **शृङ्गार**, वैराग्य आदि भावको प्राधान्यतर्फ औंल्याई प्रबन्धात्मक तर महाकाव्यभन्दा

अपेक्षाकृत कम आयामका ग्रन्थात्मक काव्यकृतिको स्वरूपवैविध्य देखाएका छन् । तर यी सबै संस्कृत, प्रा., अप. सृजनवैविध्यको पारिभाषिक सैद्धान्तिक वर्णन संस्कृत साहित्यशास्त्र परिभाषाले गर्न नभ्याएको कुरा ई. छैटौं श. का भामहको **काव्यालङ्कार**देखि सत्रौं श. का जगन्नाथको **रसगङ्गाधर**सम्मका अनुशीलनबाट हात लाग्छ ।

भामहदेखि थालिएको संस्कृत साहित्यशास्त्र सैद्धान्तिक परम्परामा साहित्यिक विधागत वर्गीकरणका क्रममा कविताका मुक्तभेदका व्यतिरेकमा स्थापित वृत्तबन्ध, पद्यबन्ध, श्लोकबन्ध वा बद्ध, बन्ध, प्रबन्धकाव्यअन्तर्गत कम्तीमा दुई र बढीमा पाँच उपभेदको मान्यता प्रत्यक्ष-अप्रत्यक्ष रूपमा देखा पर्दछ । पद्यकाव्यलाई रुद्रट्ले लघु र महान् दुई भेदमा बाँडी धर्म, अर्थ, काम, मोक्षमध्ये चारवटै पुरुषार्थ तथा अनेक रस रहनेलाई महाकाव्य र एक रस एक पुरुषार्थ रहनेलाई लघुकाव्य ठानेका छन् भने यही लघुकाव्य नै खण्डकाव्यभन्दा पूर्ववर्ती देखिन आउँछ । ई. दशौं शताब्दीका अभिनव गुप्तले **ध्वन्यालोक** का लोचन टीकामा कविताका उत्तरोत्तर विस्तारशील दस श्रेणी प्रस्तुत गर्ने क्रममा १-५ श्लोकका मुक्तक, युग्मक, विशेषक, कलापक र कुलक जस्ता पाँच भेदपछि प्रबन्धकाव्यका पर्यायबन्ध, परिकथा, खण्डकथा, सकलकथा, एवं सर्गबन्ध जस्ता उत्तरवर्ती पाँच भेद देखाएको पाइन्छ । समुच्चा संस्कृत परम्परातर्फ दृष्टि दिंदा एकातर्फ क्रमशः ७-८-९ श्लोकका मुक्त, फुटकर पद्यकृतिलाई जनाउँने तारावली, विश्वावली, रत्नावली वा महाकुलक जस्ता संज्ञा पनि फेला पर्छन् भने अर्कातर्फ **वाल्मीकिरामायण**देखि नै महाकाव्यलाई आर्ष सर्गबन्ध भनिएका र भामह, दण्डी, विश्वनाथले महाकाव्य-परिभाषाका क्रममा सर्गबन्ध र सकलकथालाई मुख्य महाकाव्यात्मक अभिलक्षण मानेको अर्कातर्फ अग्निपुराण आदिले गद्यकाव्यका भेदमा खण्डकथा, परिकथा आदिलाई राखेको र संस्कृत कथापरम्परा सुबन्धु-वाण दण्डीपूर्व प्रायशः पद्यात्मक रहेको साक्ष्यसमेत भेटिने गर्दछ । यस परिप्रेक्ष्यमा अभिनव गुप्तद्वारा उल्लिखित पर्यायबन्ध उत्तरवर्ती कोषकाव्यको र परिकथा खण्डकथा, संज्ञा परवर्ती खण्डकाव्यको पूर्वसंज्ञा बुझिन आउँछ। साहित्यदर्पणकार विश्वनाथले भने श्रव्य, पद्यकाव्यका मुक्तभेदअन्तर्गत मुक्तक कुलकादि पाँच श्रेणी देखाई प्रबन्धात्मक काव्यका तीन श्रेणी देखाएका छन् - (१) खण्डकाव्य, कोषकाव्य, (२) काव्य र (३) महाकाव्य यी तीन श्रेणी प्रबन्धकाव्यका उत्तरोत्तर विस्तारशील श्रेणी रहेका छन् भने यस क्रममा विश्वनाथले काव्यलाई खण्डकाव्य र महाकाव्यबीचको मध्यवर्ती श्रेणी मान्नाका साथै खण्डकाव्यलाई त्यही काव्यको एक देशको अनुसरण गर्ने ठानेका छन्। विश्वनाथका अनुसार सो काव्य भाषा र विभाषा एकार्थप्रवण र सन्धिसामग्र्य वर्जित जीवनचक्रको प्रतिबिम्बक कथावस्तुगत वा आख्यानात्मक मोड-प्रतिमोडमा आधारित पाँचवटै सन्धि महाकाव्यमा अपेक्षित छन् भने काव्यमा ती सबै चाहिँ नरही केही मात्र सन्धि रहने हुन्छ र यसैको एकादेश खण्ड, अंश नै खण्डकाव्य हो । विश्वनाथले उक्त काव्यको 'भिक्षाटन' जस्ता जुन उदाहरण दिएका छन् ती विशेष प्रसिद्ध नभएका र यो काव्यभेद पूर्ववर्ती विद्वान्हरूद्वारा चर्चित नभएको कुरा स्मरणीय छ भने उनले खण्डकाव्यको उदाहरण चाहिँ कालिदासकृत **मेघदूत**लाई नै दिएका छन् । विश्वनाथद्वारा चर्चित उक्त काव्यभेद संस्कृतभन्दा प्रा., अप. भाषामा विशेष प्रचलित हुनुपर्छ र त्यसै खण्डकाव्य एकार्थप्रवण सर्गविहीन र पाँचमध्ये अझ कम

सन्धिमात्र अँगाली जीवनको खण्डकथा बताउने पद्य प्रबन्ध-स्वरूप हुने बुझिन्छ । जहाँसम्म सर्गको सवाल छ **मेघदूत** नै 'पूर्वमेघ' र 'उत्तरमेघ' दुई सर्गमा विभाजित भएकाले काव्य वा खण्डकाव्य सर्गसहित पनि हुन सक्ने प्रमाणित हुन्छ, वस्तुतः महाकाव्यमा आठभन्दा बढी सर्ग हुने कुरा स्वयम् विश्वनाथले बताएको हुँदा यी काव्य वा खण्डकाव्यमा आठसर्ग नहुन सक्ने देखिँदैन । पद्यकाव्यकै प्रबन्धात्मक एक अर्को वैकल्पिक भेदका रूपमा उनले कोषकाव्यको चर्चा गरेका छन् जसमा अन्योन्यातपेक्षक श्लोकसमूह रहने गर्दछ । यस कोषकाव्यका पनि दुई उपभेद उनले देखाएका छन् जसमध्ये व्रज्याघटित विशेष मनोहर हुने र अर्कोमा यस्तो सजातीय पद्य प्रबन्धन नहुने बुझिन्छ । सा. द. का टीकाकार रामचरण भट्टाचार्यले चाहिँ अकारदेखि हकारसम्मका आद्याक्षरबाट थालिने पङ्क्ति भएका श्लोक-समूहलाई व्रज्या भनेका छन् र पुराना नेपाली ठूलो वर्णमाला जस्ता किताबमा पनि उक्तअनुसारका जस्ता वर्णका प्रयोग कम भेटिन्थे । तर यस्तो वर्णक्रमभन्दा पनि सजातीय पद्य सङ्ग्रहित गर्ने व्रज्यापरक कोषकाव्य र मुक्तक, स्फुट श्लोकको विशेष सङ्ग्रहस्वरूप सामान्य कोषकाव्य पनि विश्वनाथोक्त दुई थरी कोषकाव्य सकार गर्नु बढी सान्दर्भिक देखिन्छ । संस्कृत परम्परामा कालिदासको 'ऋतु-संहार' जस्तो छ सर्गको आख्यानरहित ऋतुकाव्य कोषकाव्य ढाँचामै छ तर त्यसलाई खण्डकाव्य नै भन्ने प्रचलन छ । संस्कृत साहित्यका उत्तरवर्ती इतिहासकारहरूले भने हालको गाथा सहाशती, अश्वघोषको गार्विङ्गाथा र अमरूकको 'अमरूशतक' विद्वषको 'चौरपन्चाशिका' जयदेवको 'गीतगोविन्दम्', जगन्नाथको 'गङ्गालहरी' आदिलाई कोषकाव्य नभनी मुक्तककाव्य, स्फुटकाव्य, गीतिकाव्य, आदि भनेको र बरू विषयगत लयगत र संरचनागत रूपमा स्तोत्रकाव्य, स्तुतिकाव्य, नीतिकाव्य, सुभाषित काव्य, कथाकाव्य, चरित्रकाव्य, गाथाकाव्य, इतिहासकाव्य, दूतकाव्य, सन्देशकाव्य आदि संज्ञाद्वारा पनि चिनाएको पाइन्छ । त्यस्तै संस्कृत इतिहासकारका परम्पराले आठ सर्गसम्मका कथात्मक पद्यप्रबन्धलाई काव्य सकारी चिनाएको पनि पाइन्छ - जस्तै चक्र कविको 'जानकी परिणय', अभिनन्दको **कादम्बरीकथासार** आदि । बस समुच्चा संस्कृत सृजनात्मक शास्त्रीय र ऐतिहासिक सन्दर्भमा विचार गर्दा पद्यात्मक प्रबन्धकाव्यका भेदमध्ये बृहत् रूप महाकाव्यभन्दा साना विभिन्न भेद बढीमा ५ र कम्तीमा ३-२ देखा पर्ने गरेको भेटिन्छ र तीमध्ये पर्यायबन्ध, कोषकाव्य, मुक्तककाव्य, स्फुटकाव्य सर्गरहित तथा आख्यानरहित प्रायः सजातीय पद्यसङ्ग्रह हुने अनि खण्डकथा, लघुकाव्य खण्डकाव्य प्रायः आख्यानात्मक एवं सर्गरहित एवं सर्गसहित दुवै हुने तर तिनमा २-३ सन्धिमात्र हुने अनि महाकाव्यभन्दा सानो काव्य चाहिँ प्रायः आख्यानात्मक र आठसर्गसम्मको तथा बढीमा चार सन्धिसम्मको रहने निष्कर्ष निक्लन्छ । यी तीनै थरी भेदहरूमा हुने लयात्मक संरचनात्मक, विषयगत, भावगत, स्थितिका परिप्रेक्ष्यमा भने गीतिकाव्य, गाथाकाव्य, कथाकाव्य, चरित्रकाव्य, पत्रकाव्य, दूतकाव्य आदिका साथै नीतिकाव्य, सुभाषितकाव्य, शृङ्गारकाव्य, वैराग्यकाव्य, स्तोत्र-स्तुतिकाव्य आदि थुप्रै अरू परिचायक संज्ञासमेत स्वीकृत-प्रचलित रहेकै छन् । यीमध्ये नेपाली परम्परामा चाहिँ कोषकाव्य शब्द संस्कृत साहित्यशास्त्र — परम्पराका सैद्धान्तिक परिचर्चाका प्रभावक्षेत्रमा मात्र विशेष प्रचलित रही अरू नै सबै संज्ञा भने नेपाली सृजना र

समालोचना-परम्परामा पनि चर्चित रहेका छन् अनि काव्य-खण्डकाव्य दुई संज्ञा चाहिँ अरू सबै संज्ञालाई समेट्ने आधारभूत संज्ञा हुन पुगेका छन् ।

नेपाली काव्यपरम्परामा संस्कृत साहित्यशास्त्रमा पाइने विधागत वर्गीकरणको सबभन्दा आधिकारिक ग्रन्थका रूपमा मान्य सोमनाथ सिग्देलको **साहित्यप्रदीप**ले छन्दोबद्ध पद्यकाव्यका मुक्तकभेदका व्यतिरेकमा प्रबन्धकाव्यभेदलाई देखाई यस प्रबन्धकाव्यका तीन भेदका रूपमा महाकाव्य तथा खण्डकाव्य र कोषकाव्यलाई चिनाउँदै विश्वनाथोक्त काव्यभेदलाई छोडी नै दिएको पाइन्छ । उनले उक्त मुक्तकभेदका कुलकसम्मका उपभेदको चर्चा गरेका छैनन् र यी मुक्तक-कविता एक श्रेणीमा बाँधिई ग्रन्थाकारमा आउँदा पनि फुटकर भई मुक्तकै रहने र मुक्तक कोषकाव्य हुने ठानेका छन् । उनले मुख्यत: खण्डकाव्यलाई बीचैबाट उठी बीचैमा टुङ्गिएको केही अल्प कथानक लिएर क्रमबद्ध देखिए पनि पूर्णस्वरूप नदेखिएको र छोटो आकारको हुने ठहऱ्याएका छन् भने कोषकाव्यलाई महाकाव्य वा खण्डकाव्य दुवैको रूप नलिएर कथात्मक नभई वर्णात्मक वा अन्य रूपमा रहने मानेका छन् । उनले खण्डकाव्यलाई अरू स्पष्ट पार्ने क्रममा यस काव्यको एक टुक्रा जस्तो छोटो कथानक लिई बीचैमा उठी बीचैमा टुङ्गिने र यसमा सन्धिबन्धन तथा सर्गबन्धन नहुने कुरा पनि जनाएका छन् भने कोषकाव्यका स्पष्टीकरणमा शृङ्खलित इतिवृत्त नभएका परस्पर निरपेक्ष तथा केही वर्णनात्मक श्लोकसमुदायलाई कोषकाव्य भनेका छन् । यस कोषकाव्यका दुई भेद उनले पनि देखाएका छन् - (१) एक-एक विषय एक ठाउँमा पारी योजना गरिएको र (२) विभिन्न विषयको पूर्वापर सम्बन्ध नभएको । यस परिचर्चाका निचोडमा उनले प्रबन्धकाव्यका महाकाव्यभन्दा साना दुई भेदका रूपमा खण्डकाव्य, कोषकाव्यलाई संस्कृत काव्यसृजनका परम्परा र इतिहासका सापेक्षतामा पुन: परिभाषित नगरी विश्वनाथकै गोरेटोमा पुनर्व्याख्या गरी खण्डकथात्मकता र अन्विति खण्डकाव्यमा हुने अनि कोषकाव्य चाहिँ आख्यानरहित र विषयगत आंशिक वर्णन भए पनि प्राय: परस्पर अन्वितिरहित श्लोक-योजनासम्ममा सीमित हुने ठहऱ्याएको देखिन्छ । नेपाली उदाहरण दिंदा उनले लेखनाथ पौड्यालको **तरूण तपसी**लाई खण्डकाव्य, अनि **ऋतुविचार**लाई र **लालित्य** जस्तो फुटकर कविता सङ्ग्रहलाई पनि कोषकाव्य ठानेबाट पनि नेपाली परम्परा र प्रचलन-सँग **साहित्यप्रदीप**को खण्डकाव्य, कोषकाव्यसम्बन्धी धारणाले सामाञ्जस्य राख्न बाँकी नै देखिन्छ । त्यस्तै उनले जे भने पनि नेपाली कवितापरम्परामा 'मुक्तक' संज्ञा केवल एक श्लोक वा प्राय: पाँच छ हरफसम्मको लघुतम कवितारूपका निम्ति मात्र र 'फुटकर कविता' संज्ञा कविताको अप्रबन्धकाव्यात्मक लघुरूपमा नै रूढ भइसकेको तथ्य पनि स्मरणीय छ ।

यदि समुच्चा संस्कृत सृजन-सिद्धान्त र इतिहासका परम्परालाई दृष्टिगत गरी पुनर्व्याख्या वा पुन: परिभाषा गर्ने हो भने खण्डकाव्य पद्यको मुक्तकभेदभन्दा विस्तृत तर महाकाव्यभन्दा सानो त्यस्तो प्रबन्धात्मक लघुकाव्य ठहर्छ जुन जीवनक्रमका एकदेशको खण्डकथालाई लिई आख्यानात्मक वा सूक्ष्माख्यानक हुनाका साथै वस्तु-विषयगत वर्णन वा भावात्मक आत्मप्रकाशनकै अन्त: शृङ्खलामा समेत एकार्थप्रवण रही २/३/४ सन्धिसम्म सीमित एवं सर्गरहित वा बढीमा आठ सर्गसम्मको र प्राय: पञ्चाशिका अर्धशतक, शतक पञ्चशतक श्लोकसङ्ख्याको वरपरको

पनि श्लोकप्रबन्ध हुन सक्छ । यसमा यदि आख्यानको सूक्ष्म सूत्र पनि वा सूक्ष्म प्रयोग नगरी खास सजातीय अर्थ वा भावविषयका अनुक्रममा मात्र अँगालिएको त्यही पद्यकाव्य कोषकाव्य हुन पुग्ने देखिन्छ । तर यी खण्डकाव्य कोषकाव्यले न्यूनाधिक अर्धशतक वा शतक पद्य-समूहभन्दा निकै ठूलो विस्तार प्राप्त गरेमा चाहिँ त्यसलाई काव्य भनिने र मुख्यत: जीवनक्रमका सकलकथा र पञ्चसन्धिका साथै अष्टाधिक सर्गको पद्यबद्ध संरचना अँगालेपछि नै महाकाव्य हुने निचोडसमेत प्राप्त हुन आउँछ । उपर्युक्त लघुकाव्य, खण्डकाव्य, कोषकाव्य वा काव्यका साथै यिनका लयगत, संरचनागत, भावविषयगत, परिप्रेक्ष्यमा, गीति, गाथा-लहरी, कथा, चरित्र, पत्र, दूत, सन्देश, स्तुति, स्तोत्र, नीति, सुभाषितकाव्य आदि अरू प्रासङ्गिक संज्ञा पनि प्रबन्धकाव्यकै खण्ड वा लघुभेदका परिसूचक हुँदै हुन् । यस्तै संस्कृत परम्पराले नेपाली परम्परामा विगत एक सहस्राब्दीका बीच लोकधारादेखि प्राथमिक र माध्यमिक काल हुँदै आधुनिक कालका परिष्कारवादी र स्वच्छन्दतावादी धाराका साथै यिनका मुख्य अवधिपछिका अवशिष्ट प्रवाहमा पनि खास गरी गाथाकाव्य र खण्डकाव्यका स्तरमा प्रभाव पारेकै छ ।

पाश्चात्य परम्परामा ई. अठारौं शताब्दीयता औद्योगिक क्रान्ति, शहरीकरण, जनशिक्षा, छापाखाना र अन्य सञ्चार-माध्यमका विस्तारका क्रममा पत्रपत्रिका गोष्ठी आदिमा विशेष प्रयुक्त हुने गरेको लघुकविताभन्दा विस्तृततर बृहत्भन्दा कम आयामका अनेक प्रकारका काव्यकृतिहरू संस्कृत नेपाली खण्डकाव्य, कोषकाव्यसँग तुलनीय देखा पर्छन् । यस्ता अङ्ग्रेजी कविताहरूमध्ये पर्दछन् - आख्यानात्मक काव्य, पद्य रोमाञ्चाख्यान, चरित्रकाव्य, गाथा, शोककाव्य, गोपकाव्य, पत्रकाव्य, लामो कविता, नाट्यकाव्य आदि । यिनबाट पनि खासगरी नेपाली कविताका आधुनिक कालका स्वच्छन्दतावादी धारायता नेपाली काव्यपरम्परा प्रभावित हुँदै आएको छ र सूक्ष्म अन्तरकथात्मक वा शृङ्खलाविहीन शृङ्खलामा समष्टि प्रभावका संवेद्य, आस्वाद्य, आधुनिक अङ्ग्रेजी 'लामो कविता' ले पनि खासगरी आधुनिक नेपाली कविताका प्रयोगवादी धारा र त्यसका अवशिष्ट सृजनाप्रवाहलाई विशेषत: उत्प्रेरित गरेकै छ । नेपाली समालोचनाले कविताविधाका वर्गीकरणका साथै तिनका विभिन्न रूप वा उपविधाका निरूपणका क्रममा कविताको लघुतम रूपपछिको लघुरूपभन्दा विस्तारित तर बृहत्रूपभन्दा कम आयाम अँगाली आख्यानात्मक वा आख्यानरहित रही जीवन-जगत्को एकांशलाई अन्वितिपूर्वक वा समष्टि प्रभावका एकत्वमा व्यक्त गर्ने छन्दोबद्ध वा छन्दमुक्त लयात्मक प्रबन्धात्मक, मध्यम वा मझौला आयामका कवितारूपलाई मुख्यत: खण्डकाव्यकै संज्ञाबाट चिनाएको पाइन्छ । नेपाली परम्परामा कविताको मध्यमरूपसँग सम्बद्ध रही खण्डकाव्यका निकटका यी लयगत, संरचनागत वा भावविषयगत संज्ञासमेत कम बेसी प्रचलित रहेका छन्, विभिन्न नामका लघुगाथा, गाथा, नाट्यगाथा, गीतिकाव्य, आख्यान वा कथाकाव्य, चरित्रकाव्य, सवाईकाव्य, दूतकाव्य, सन्देशकाव्य, पत्रकाव्य, शोककाव्य, स्तुतिकाव्य, स्तोत्रकाव्य, पञ्चाशिका, शतक, लहरीकाव्य, बाह्रमासा, बालुन, कोषकाव्य, काव्य-लामो कविता आदि ।

नेपाली परम्परामा गाथा नै खण्डकाव्यको लोकप्रारूप हो भने गाथाचक्र चाहिँ महाकाव्यप्रारूप ठानिएको छ । बृहत् कर्णाली र डोट्याली क्षेत्रबाट वि.सं. १३४४-४६

यताका ठान्न सकिने अनेक नेपाली लोकगाथा सङ्कलित हुन सकेका पनि छन् । यीमध्ये ३९ वटा लोकगाथाको नमूना विश्लेषण गरेर हेर्दा कमै गाथा लघुतम कविताका नजिक फेला पर्छन् र केही गाथा लघु कवितानिकट देखा पर्छन् भने अधिकांश गाथा दीर्घ कविता वा अपेक्षाकृत लामा फुटकर कविताका आयामका समीपमा देखिन्छन् अनि थोरै गाथा अतिदीर्घ कविताका कोष्ठकमा पर्दछन् । यसबाट नेपाली लोकगाथाको आधारभूत श्लोकगत सामान्य रूप वा आयाम दीर्घ कविताको र विस्तारित रूप अतिदीर्घ कविताको देखा पर्न आउँछ । यसबाट खण्ड-काव्य प्रारूपस्वरूप गाथाको श्लोकगत मोटामोटी आयाम बढीमा अर्ध शतकीयदेखि न्यून शतकीय स्वरूपसम्मको देखिन पुग्छ । यस परिप्रेक्ष्यमा यी गाथाहरू अल्प वा लघु खण्डकाव्यात्मक प्रकृतिका प्रतीत हुन्छन् । ३०-४९ श्लोकका कोष्ठका काव्य-गाथाका केही नमूना हुन्- जितारिमल्लको- भारत, भागेश्वरको-ढुस्को, गन्यापजीको-चैत, कृष्णजीको-चैत, सीताजीको-चैत, संसारी बर्माको वमारी, गन्यापजीको- भोलाउलो, लाटी देउतीको-परेली, पञ्चकेशी देवताको-मागल, रिपुमल्लको-चाँचरी, आदि । यस्तै ५०-९९ श्लोकका कोष्ठकमा समेटिन पुगेका गाथाका नमूना हुन्-बालाराजा काशीरामको-भारत, जितारी मल्लको-चैत, सिकासको-चैत, बडी मालिकाको-धमारी र कर्णशाहीको-चैत आदि । यिनै भारत, चैत, चाँचरी, आदि, गाथाको मौखिक परम्परा कर्णालीपूर्वतर्फ सरी बालुन, चाँचरी, सवाई, करवालहरी आदिका लोकगाथा-परम्परा कायम भएको हो र त्यसबाट खासै शिष्ट लिखित नेपाली कविताको १८२६ तिर देखि शृङ्खलाबद्ध रूपमा थालिएको मात्र पनि खण्डकाव्यात्मक, कोषकाव्यात्मक, प्रारूपका परिप्रेक्ष्यमा प्रत्यक्ष अप्रत्यक्ष रूपमा प्रभावित छँदैछ ।

लोकगाथाहरूको उपर्युक्त पृष्ठभूमिकालीन लोकधारामा हुर्काएको उपर्युक्त खण्डकाव्यात्मक, कोषकाव्यात्मक प्रारूपपछि शिष्ट लिखित नेपाली कविताको प्राथमिक कालका अवधिमा विशेष उल्लेख्य देखा पर्ने अपेक्षाकृत लघु वा मध्यम आकृतिका खण्डकाव्य निकट प्रयासमध्ये पर्दछन्- हीन व्याकरणी विद्यापतिको-राग बाह्रमासा र बेनामी श्रीराम बाह्रमासा, उदयानन्द अर्यालको १८७२ तिरको बेतालपच्चीसी, रामचन्द्र जोशीको हरिश्चन्द्र विलाप, उत्तरप्राथमिक कालका वसन्त शर्माको कृष्णचरित्र र समुन्द्रलहरी, यदुनाथ पोखरेलको स्तुतिपद्य, दैवज्ञकेशरी अर्ज्यालको अश्वशुभाशुभपरीक्षा, वीरशाली पन्तको विमल बोधानुभव, रघुनाथ पोखरेलको सुन्दरकाण्ड रामायण, भानुभक्त आचार्यको प्रश्नोत्तरी र वधुशिक्षा, ज्ञानदिल दासको उदयलहरी, पतञ्जलि गजुरेलको अध्यात्म रामायण, बालुन, उत्तरगया-महात्म्य, बोक्सीचरित्र, विशपर्वको बालुन, मत्स्येन्द्रनाथको कथा, चौरपञ्चाशिका, हरिभक्त माला, सिद्धिबहादुर बस्न्यातको बाह्रमासा, लालबहादुर आउँमासीको भोटको लडाइँको सबाई, बलभद्र न्यौपानेको सबाई, नरबहादुर रानाको जङ्गबहादुरको सबाई, हरिदासको ध्रुवचरित र प्रह्लादचरित, छविलाल नेपालको गोपीगीत र पुत्रशिक्षा आदि । यस युगमा नेपाली लोकपरम्परा र संस्कृत परम्पराको सह-अस्तित्वका साथै आख्यानात्मक र कोषात्मक दुवै थरी काव्यढाँचाको प्रयोग लघुकाव्य, खण्डकाव्य, सबाई, लहरी, बाह्रमासा आदिमार्फत् हुन आएको छ र यिनमा प्रायः पौराणिक र केहीमा ऐतिहासिक तथा सामाजिक विषय र घटनासन्दर्भ प्रस्तुत छन् ।

नेपाली कविताका माध्यमिक कालका आख्यानात्मक र कोषात्मक काव्यढाँचाका

प्रमुख प्रकारमध्ये पर्दछन् - पद्यात्मक, आख्यानोपाख्यान, सबाईकाव्य स्तुति वा प्रशस्तिकाव्य, बाह्रमासा र ऋतुकाव्य, दूतकाव्य, शोककाव्य, नीतिकाव्य शृङ्गारकाव्य, भक्ति, वैराग्यकाव्य, पञ्चाशिका, शतककाव्य, लहरी, बालुन आदि । यीमध्ये आख्यानकाव्यहरूका सङ्ख्या प्रशस्त छन् र खासगरी संस्कृत-रामायण, महाभारत, भागवत् र अन्य पौराणिक स्रोतका आख्यानकाव्य विशेषत: महाभारतका पर्वविशेष रामायणका सङ्क्षिप्तीकरण र कथान्तर भागवत्का विविध स्कन्ध पौराणिक विविध आख्यान तथा चरित्र-कथासँग सम्बन्धित छन् । यिनमा छन्दोबद्ध कथारस मुख्य रही भक्ति वा अन्य भावको परिपाक तथा काव्यकला प्राय: गौण रहेको छ । कतिपय आख्यानकाव्यले देवताविशेष, व्रतपर्व र स्थानगत एवं अन्य विषयका महात्म्य-कथातर्फ पनि रुचि लिएका छन् । त्यस्तै केही आख्यानकाव्यले चाहिँ संस्कृत पुराणकथाका अतिरिक्त खासगरी प्रेमाख्यान-सन्दर्भमा रम्याद्भुत कथाका स्रोतका साथै नेपाली लोक शिष्ट, लेख्यस्रोत एवं अरबी-फारसी कथास्रोतको र यदाकदा उर्दू, हिन्दी अङ्ग्रेजी स्रोतको पनि उपयोग गरेका छन् । पद्मावतीपरिणय, माधवानलकामकन्दला, चन्द्रहासोपाख्यान, प्रभावती-चरित्र, वीरसिक्का, सुनकेसरा रानी, हातिमताइको कथा, अकबर-वीरबलविलास, अद्भुत्चरित्र आदि यसका उदाहरण हुन् । यी प्रेमाख्यानकाव्यमा पनि छन्दोबद्ध कथारसकै मुख्य चासो रही शृङ्गारभावको परिपाक र काव्यकला प्राय: गौण हुन पुगेको छ । यस फाँटका खण्डकाव्यका निकटका रचनामध्ये केहीले गद्य-पद्यात्मक चम्पूकाव्यको रूप पनि लिएका छन् । जस्तै- तीर्थराज पाण्डेको उपदेशमञ्जरी, शम्भुप्रसाद ढुङ्गेलको गुलवकावली आदि । यस कालका खण्डकाव्यनिकटका छन्दोबद्ध धार्मिक पौराणिक आख्यानोपाख्यान एवं प्रेमाख्यानमध्ये काव्यकलाका दृष्टिले उल्लेख्य कृति हुन् । मोतीराम भट्टको प्रह्लादभक्तिकथा, गजेन्द्रमोक्ष, प्रेमाख्यानकाव्य उषचरित्र, राजीवलोचन जोशीको केदारकल्प र पतिव्रताधर्म, लक्ष्मीदत्तको श्रीसत्यहरिश्चन्द्रवर्णनम्, तीर्थराम पाण्डेको माधवानलकामकन्दला, र चम्पूपरक उपदेशमञ्जरी, होमनाथ खतिवडाको महाभारतीय सभापर्व र विराट्पर्व, शम्भुप्रसाद ढुङ्गेलका चन्द्रवदनी र बेतालपच्चीसी, कृष्णप्रसाद रेग्मीका सत्यहरिश्चन्द्र, प्रभावती चरित्र, आदि । यसका कालको दूतकाव्यमध्ये मुख्य हो मोतीराम भट्टको पिकदूत । यस माध्यमिक कालमा लोक-परम्परा प्रेरित सबाईकाव्य पनि सङ्ख्यात्मक रूपमा मौलाएकै छन् र सबाईपञ्चकका दुई भागका साथै सबाईपच्चीसी त्यसका प्रभाव हुन् भने यीमध्ये मनिराज शतीको चरीको सबाई, अमृत सिजापतिको सासू-बुहारीको सबाई, दलबहादुरको गोपीनीको सबाई, बढी लोकप्रिय रहेका छन् । यसै कालका अनेक सबाईकाव्यले घटनाविशेष चरित्र स्थान खास विषय वा भाव-विचारको सेरोफेरोका आख्यानात्मक वर्णनात्मक लोकगाथा-परम्पराकै उपयोग गरेको पाइन्छ । यस कालका खण्डकाव्यात्मक-कोषकाव्यात्मक प्रारूपका सन्दर्भमा शासकीय वा अन्य स्तुति-प्रशस्तिकाव्य-परम्पराको पनि आफ्नो स्थान वा कुनो सुरक्षित छ र तिनको सङ्ख्या एक दर्जनभन्दा बढी नै देखिन्छ । उल्लिखित स्तुति-प्रशस्तिकाव्यमध्ये पर्दछन्- शिखरनाथ सुवेदीको वीरषष्टिका, रतन गिरीको धर्म-कीर्तिवर्णन वा चन्द्र शम्शेरको सबाई, शम्भुप्रसाद ढुङ्गेलको चन्द्रप्रतापवर्णन, वाजीविलास पाण्डेको चन्द्रकीर्ति वैजनाथ सेडाईका भूचन्द्रचन्द्रिका र चन्द्रमयुख,

योगविक्रम राणाको बबरस्तुति, कुलचन्द्र गौतमको **अलङ्कार-चन्द्रोदय**, आदि । यिनमा काव्यकलाको कम-बेसीभन्दा पनि प्रशस्तिगानको प्रवृत्ति बढी हुनु स्वभाविकै हो । यस कालमा बाह्रमासाको लोकपरम्परा र ऋतुवर्णनको संस्कृत परम्पराबाट समेत प्रभावित भई अलि लामा आयामका फुटकर कविताका निकट पद्यरचना नै बढी देखा परेका छन् । ऋतुकाव्यका रूपमा स्मरणीय छन्-कृष्णप्रसाद रेग्मीको ऋतुमाला भैरव कुमार राजभण्डारीको प्रेमवन्ध अन्तर्गतको ऋतुवर्णन, टीकाराम शर्माको ऋतु-मञ्जरी आदि ।

यस माध्यमिक कालमा प्राय: लोकछन्दमा र आंशिक रूपमा संस्कृत लोकप्रकृतिका वर्णमात्रिक छन्द अँगाली एक दर्जन जति लहरीकाव्य रचिएका छन् जसमध्ये अधिकांश शृङ्गारपरक र अरू भक्तिपरक स्तोत्रकाव्य तथा वैराग्यकाव्यसमेत रहेका छन् । माध्यमिककालीन शृङ्गारिक कविताधाराका पुछारतिर यी लहरीकाव्यमध्ये केहीको अश्लीलता बहुचर्चित हुन पुगेको पनि हो । शृङ्गारिक लहरीकाव्य-परम्पराका मुख्य कृति हुन्- कृष्णप्रसाद रेग्मीका कामिनी विरहलहरी, विरहलहरी, प्रेमलहरी, प्रीतिलहरी, मायालहरी, धर्मसिंह चामलिङ् राईको मदनलहरी, चन्द्रध्वज राई र धर्मसिंह चामलिङ् राईको नयाँ प्रेमलहरी, रामप्रसाद सत्यालको प्रेमरस-लहरी, आदि । अन्य भावविषयका उल्लेख्य लहरीकाव्य हुन् -भक्ति कुमारीको भक्तिलहरी, होमनाथ केदारनाथको गङ्गालहरी, केदार शम्शेर थापाको वीर निर्वेदलहरी आदि । यी विभिन्न लहरीमध्ये धेरैजसो काव्यकलाका दृष्टिले निम्नमध्यम र केही मात्र मध्यम वा उच्चमध्यमस्तरतर्फ उन्मुख रहेका छन् । माध्यमिक कालका खण्डकाव्यात्मक, कोषकाव्यात्मक प्रवृत्तिका अरू पद्यकृतिमध्ये केही शोकभावमा केन्द्रित छन्। जस्तै- डिल्लीध्वज पन्तको शोकमालिका र केही शृङ्गारका सम्भोग विप्रलम्भमा केन्द्रित छन्- शिखरनाथ सुवेदीको शृङ्गारदर्पण, केदारनाथ खतिवडाको शुभविवाह, शम्भुप्रसाद ढुङ्गेलको विरहिणीप्रलाप, कृष्णप्रसाद रेग्मीको पट्ठापट्ठी प्रबन्ध र शृङ्गारमाला आदि ।

यसरी माध्यमिक कालमा संस्कृत नेपाली लोक शिष्ट परम्पराका उत्प्रेरणामा खण्डकाव्यात्मक, कोषकाव्यात्मक प्रयोग-वैविध्य र सङ्ख्याधिक देखा पर्छ तापनि खण्डकाव्य, कोषकाव्य-कलाका मानकस्तरका दृष्टिले खास गरी उच्चमध्यमस्तरका केही पद्यकृति मात्र फेला पर्छन् ।

आधुनिक नेपाली कविताका परिष्कारवादी वा शास्त्रीय धाराका अग्रणी खण्डकाव्यकार लेखनाथका शोकप्रवाह, ऋतुविचारका अतिरिक्त सत्यकलिसंवाद, बुद्धिविनोद, सप्तप्रश्नात्मक बुद्धिविनोद, मेरो राम, अमर ज्योतिको सत्यस्मृतिका साथै लघुस्तुति, प्रशस्तिकाव्य गीताञ्जलि तथा त्याग र उदयको मङ्गलप्रकाश र शिवपञ्चाशिका पनि प्रकाशित छन् । उनले सूक्ष्माख्यानात्मकताको फाटफुट प्रयोग गरे पनि मुख्यत: आख्यानमुक्त कोषकाव्यात्मक ढाँचामा खण्डकाव्य लेख्ने कलातर्फ नै बढी ताकेका छन् । कुलचन्द्र गौतमको अलङ्कार-चन्द्रोदयका अतिरिक्त आदि लघुकाव्य चर्चित छन् । यस परिष्कारवादी धाराका अर्का कवि चक्रपाणि चालिसेको मच्छिन्द्रनाथको कथा र आत्म-परिचय, पिनाकीप्रसाद आचार्यको बुद्धिविनोद प्रश्नोत्तरी, प्रेमप्रसाद भट्टराईको विरक्त पुष्पाञ्जलि, सती सावित्री, सम्झना, लोकछन्दको लहरीका रूपमा महानन्द

सापकोटाको मनलहरी, अन्नु आशा आँसु आदि, तारानाथ नेपालका राघवविलाप, उत्तराविलाप आदि यस धाराका उल्लेख्य लघु खण्डकाव्यकृति हुन्। यस धाराका अर्का प्रमुख कवि बालकृष्ण समका प्रभात स्मरण, आर्यघाटका पद्यात्मक काव्यप्रयासका अतिरिक्त गद्य-कवितात्मक आगो र पानी र पद्यात्मक अवतार-दर्शन उत्कृष्ट बौद्धिक काव्य हुन् । अन्य उल्लेख्य खण्डकाव्यकार अनङ्गनाथ पौडेल, साम्बभक्त सुवेदी, भक्तिवादी गुणराज उपाध्याय, आदि हुन् । यस धाराका उत्कृष्ट खण्डकाव्यकार मानिने माधवप्रसाद देवकोटाका हुस्सू पथिक र रूरू गौरव तथा यसै धाराका उत्तरवर्ती कवि भरतराज पन्तका उर्लेको आँसु, दिनेश, चन्द्रहास, शैलपुत्री निकै प्रसिद्ध र चर्चित छन् ।

परिष्कारवादी धाराअन्तर्गतका खण्डकाव्य-परम्परामा केही मात्रामा सूक्ष्माख्यानात्मक र ज्यादाजसो आख्यानमुक्त लघु-मध्यम आकृतिका काव्य रचिएका छन् र यी संस्कृत परम्पराबाटै प्रायः उत्प्रेरित छन् । यिनले विषयवस्तुगत र भावगत रूपमा पौराणिक-धार्मिक सामग्रीमा आधारित भक्ति-वैराग्य र अध्यात्मचेत, पौराणिक सामाजिक नीतिचेतना, केही मात्रामा ऐतिहासिकता, र सामाजिक यथार्थ र आदर्श अनि वैयक्तिक सार्वजनिक शोकप्रसङ्ग, यात्रासन्दर्भ, स्तुति, प्रशस्ति र आत्मकथा आदिलाई नै ज्यादाजसो अँगालेका छन् । यिनमा पौराणिक-ऐतिहासिक सामग्रीबाहेक अन्य सामग्री प्रयोग गर्दा प्रायशः वर्णनप्रधान कोषकाव्यात्मकता अँगाली कविता-कौशलको विस्तारित प्रयोगको प्रयास पाइन्छ । यिनले अवशिष्ट रूपमा लयात्मक लहरी **सबाईकै** केही उपयोग गरे पनि मुख्यत: संस्कृतका प्रचलित वर्णमात्रिक छन्दको उपयोग गरेका छन् । अपवादका रूपमा नै बालकृष्ण समको पाश्चात्य बौद्धिकचेततर्फ उन्मुख एवं गद्य-कवितात्मक लामो कविता-संरचना यस परिष्कारवादी धाराअन्तर्गत देखा पर्छ । लोकछन्दका लहरीकाव्यढाँचामा महानन्द सापकोटाको मनलहरी र बौद्धिकताप्रधान गद्यकविता-ढाँचामा बालकृष्ण समको आगो र पानी उल्लेख्य प्रयोग हुन्। यस धाराका अग्रणी खण्डकाव्यकार हुन्- लेखनाथ पौडेल, माधवप्रसाद देवकोटा र बालकृष्ण सम ।

आधुनिक नेपाली कविताका स्वच्छन्दतावादी प्रगतिवादी धारामा कवि-सङ्ख्याका क्रमिक वृद्धिका साथै प्रथमत: पत्रपत्रिकाका र पछिपछि कविता-गोष्ठीहरूका वृद्धिले खासगरी कविताको लघुरूपकै बाहुल्य रही पछि ग्रन्थाकारमा ती कविता सङ्ग्रहित हुने शृङ्खला शुरू भयो । यसले लघु खण्डकाव्यको सृजना र प्रकाशन फुटकर कविताका सापेक्षतामा कम हुन गए पनि कविका जीवन-जगत्का अनुभव र कल्पनाको वृत्त फैलिई कैलाश र आत्मविश्वास बढ्दै जाँदा वा रहरले मात्र पनि लघु, कोष, खण्डकाव्य रचिँदै रहे। यस धारामा आइपुगेपछि आख्यानात्मक खण्डकाव्यको नव-परम्परा लक्ष्मीप्रसाद देवकोटाको **मुनामदन**बाट थालियो भने पौराणिकभन्दा अन्य आख्यानस्रोतका उपयोगका साथै आख्यानीकरणमा कविकल्पनाको र भावपक्षको भूमिका पनि बढ्न थाल्यो। अझै पनि कोषात्मक काव्यढाँचा नवीकृत भई लक्ष्मीप्रसाद देवकोटाका **झञ्झावर्णन**, वैराग्यलहरी र अरू कवि-कृतिमार्फत केही मात्रामा चली नै रह्यो। यस स्वच्छन्दतावादी प्रगतिवादी धारामा पाश्चात्य अङ्ग्रेजी खण्डकाव्यात्मक प्रभावका साथै पछिपछि गद्य-कवितात्मक प्रयोगक्रम पनि थालिन पुग्यो। नेपाली आख्यानात्मक खण्डकाव्य धाराका प्रयोगकर्ता उन्नायक र शिखरविन्दु

पनि लक्ष्मीप्रसाद देवकोटा नै ठहर्दछन् । उनले वर्णमात्रिक, वार्णिक, मात्रिक, गद्य-कवितात्मक र लयात्मक ढाँचाका साथै कथाकाव्य र कोषकाव्यका दुवै पद्धतिमा गरी डेढ दर्जनभन्दा बढी खण्डकाव्य लेखेको पाइन्छ । जस्तै- मुनामदन, राजकुमार प्रभाकर, कुञ्जिनी, म्हेन्दु, रावण-जटायुयुद्ध, सीताहरण, लूनी, आँसु, मायाविनी सर्सी, कटक, वसन्ती, मैना, सृजमाता, नेपाली मेघदूत, वैराग्यलहरी, झञ्झावर्णन, आनन्द कवियात सतसा, नयाँ सत्यकलि संवाद आदि । उनको 'नवरस' काव्य प्रबन्धका रूपमा देखा पर्छ । यीमध्ये मुनामदन, कुञ्जिनी, लूनी, मायाविनी सर्सी, सृजामाता उनका उत्कृष्ट खण्डकाव्य हुन् । लयात्मक, संरचनात्मक, विषयवस्तुगत वैविध्य र खण्डकाव्यात्मक भावकलाका उत्कर्षका दृष्टिले उनी नेपाली खण्डकाव्य-परम्पराकै शिखर सिद्ध भएका छन् । उनका २००३ सालसम्मका खण्डकाव्य स्वच्छन्दतावादी रहेका छन् भने त्यस,पछिका खण्डकाव्यमा स्वच्छन्दतावादसँगै प्रगतिवादी क्रान्तिचेतका झिल्का पनि छन् । यस स्वच्छन्दतावादी प्रगतिवादी धाराका खण्डकाव्य-परम्पराका अर्का उत्कृष्ट स्रष्टा सिद्धिचरण श्रेष्ठका विश्वनाथ, उर्वशी, ज्यानमारा, शैल तथा जुनकिरी काव्य देखा परेका छन् र बलिबध आदि प्रकाश्य छन् । यस धाराका अर्का उत्कृष्ट स्रष्टा माधव घिमिरेका क्रमिक खण्डकाव्य हुन् -उषा-चरित्र, गौरी, राजेश्वरी, पापिनी आमा, राष्ट्र-निर्माता, धरती माता । युद्धप्रसाद मिश्रका खण्डकाव्य अरण्यकाण्ड, मुक्त सुदामा हुन् । केदारमान व्यथितका सङ्गम, त्रिवेणी संवयिता जस्ता कविता-सङ्ग्रहमा अलग खण्डका रूपमा प्रस्तुत भई डेढ दर्जन जति आख्यानविहीन लघु, खण्ड, कोषकाव्यधर्मी लामा कविताहरू प्रकाशित छन्- गुनासो, पथभ्रान्त पथिक, विरहको रात, चिन्ता, स्फुलिङ्गबाट, मूलबाटो, पृथ्वी, जागरण, जनक, सुप्रभात ओर्लिरहेको सोपान, चिर सुहागिनी सन्ध्याका मोहक अभिसार आदि । उनका काव्यधर्मी लामा कविताहरू- प्रवण, ९ सालको कविता, आवाज, मेरो सपनामा हाम्रो देश र हामी र मेरी प्रेयसी प्रजातान्त्रिक स्वतन्त्रता आदि । परष्कारवादी स्वच्छन्दतावादी दोसाँधका कवि भीमनिधि तिवारीका उल्लेख्य खण्डकाव्य हुन् -तर्पण, यशस्वी शव, वरशिक्षा आदि । दार्जीलिङ्का अगमसिंह गिरीका- याद, आँसु र युद्ध र योद्धा हुन् । वद्रीनाथ भट्टराईको ऐतिहासिक खण्डकाव्य हो -सिन्धुलीको झलक । धर्मराज थापाका लोकगीतिपरक खण्डकाव्यात्मक रचना रत्न जुनेली र मङ्गली कुसुम विशेष उल्लेख्य छन् । स्वच्छन्दतावादी धाराका अन्य उत्तरवर्ती उल्लेख्य खण्डकाव्यकार र तिनका कृति हुन्- लक्ष्मीनन्दन चालिसेको भूकम्पशतक, रामकृष्ण शर्माको बलिदान, शिवकुमार राईको डाँफे, भवदेव पन्तको वनमाला, र वीर अभिमन्यु आदि । यस धाराका अग्रणी खण्डकाव्य-स्रष्टामध्ये पर्दछन् - लक्ष्मीप्रसाद देवकोटा, माधवप्रसाद घिमिरे, सिद्धिचरण श्रेष्ठ र अगमसिंह गिरी आदि । नेपाली खण्डकाव्यको सर्वाधिक उत्कर्षकाल पनि यही हो । यस स्वच्छन्दतावादी प्रगतिवादी धाराअन्तर्गत आख्यानात्मक वा सूक्ष्माख्यानात्मक खण्डकाव्य-संरचना मूलतः प्रतिष्ठित भई प्रबन्धात्मक कोषात्मक काव्य तथा लामा कवितासमेतमा उपयोग गरिएको पाइन्छ । मुख्यतः वर्णमात्रिक र वार्णिक छन्दको प्रयोगका साथै केही मात्रामा छन्दमा र छन्दमुक्त गद्यकविताढाँचामा यतिखेर खण्डकाव्य रचिएका छन् र गीतिकाव्यको तीव्रता रहेको पाइन्छ । यस क्रममा पौराणिक, ऐतिहासिक वा लोकस्रोतका आख्यानको प्रयोग

गरिए पनि कविकल्पनाको क्रीडा उल्लेख्य रहेको र सामाजिक नव-आख्यानको पनि उपयोग भएको भेटिन्छ । यस धाराका खण्डकाव्यमा धार्मिकता र नीतिचेत पनि गौण हुन पुगेका छन् भने आत्मचेतना पनि कम परम्परित र बढी नवीकृत रहेको छ । अनि प्रकृतिचेतना भावपक्षका साथै सामाजिक सुधार र क्रान्तिका सञ्चेतनामा बढी जोड दिइएको छ र त्यस सन्दर्भमा प्रेमकाव्यको सेरोफेरो मुख्य भावकेन्द्र रही शोककाव्य र वीरक्रान्तिकाव्यको चासो पनि उल्लेख्य रहेको छ । आख्यानपरक, सूक्ष्माख्यानात्मक, प्रबन्धात्मक, कोषात्मक र लामो कविताढाँचा अँगालिएका खण्डकाव्यमा पनि स्वच्छन्दतावादी स्वस्फूर्त प्रवाहको जोड बढी रहेको छ ।

आधुनिक नेपाली कविताको स्वच्छन्दतावादी-प्रगतिवादीको पूर्वोक्त मुख्य अवधिपछि पनि यी धाराका खण्डकाव्य लेखिँदै रहे तर प्रयोगवादी धाराका मुख्य अवधिमा र त्यसपछि समेत पाश्चात्य अङ्ग्रेजी लामो कविताको प्रयोगवादी नव-पारास्वरूप सूक्ष्माख्यानात्मक एवं अवचेतप्रवाहात्मक लेखनले प्रयोगवादी नेपाली कविताको मध्यमरूपलाई प्रभावित पार्न थाल्यो । यस प्रयोगवादी लामो कविताका अग्रणी स्रष्टा मोहन कोइरालाका पत्रपत्रिकामा, अलग ग्रन्थाकारमा नदी किनाराका माझी र एउटा पपलरको पात – हुन् । लामो कविता सङ्ग्रहअन्तर्गत सङ्कलितसमेत गरी सवा एक दर्जन जति अवचेतनप्रवाहपरक एवं आख्यानमुक्त वा सूक्ष्माख्यानात्मक लामा कविता प्रकाशित भएका छन् जसमध्ये मुख्य हुन् - सूर्यदान, लेकपलङ् मै शव, नून शिखरहरू, नदी किनाराका माझी, गङ्गाप्रवास, ऋतुनियन्त्रण, गरलपान, एउटा पपलरको पात, हिमाल आरोहण आदि । ईश्वर वल्लभका उल्लेख्य लामा कविताहरू हुन्- मेरी आमाले आत्महत्या गरेको देश, एउटा शहरको किनारमा, अग्निद्वीप, र अग्नि म तिम्रो महिमा गर्दछु आदि । लामा कविताकारका रूपमा मदन रेग्मीका -आजाजुजे, पहाड र घाउको आँखा, रत्न शम्शेर थापाको क्षितिजको भुल्ला आज बोकाको आँखामा उल्लेख्य रहेका छन् भने वानीरा गिरीको आत्मकाव्य, मेरो आविष्कार, पनि स्मरणीय छन् । जनार्दन जोशीको गुम्सिएको रातभित्र पुरिएको अस्थिपञ्जर, हस्पिटलको कैदी क्याबिन नं. १ मा, लामा कविताका साथै आवाजको खोजी, उपलब्ध छन् भने, कणाद महर्षिको पग्लेका लाभाहरू, लामो कविता उल्लेखनीय छ । गोपाल पराजुलीको पृथ्वीमाथि आलेख, लामो काव्य उल्लेख्य प्राप्ति हो । दार्जीलिङ्गका असित राईको प्रगतिवादी-प्रयोगवादी दोसाँधको 'अक्टोपस' लामो कविता चर्चितकाव्य रहेको छ । भारतीय आसाम प्रदेशतिरबाट लामो कविता लेख्नेहरूमध्ये 'चिहान नपाएका तक्या', जातीय व्यङ्ग्यात्मक काव्यका रचयिता युद्धवीर राणा चर्चित रहेका छन् ।

सम-सामयिक धाराका कविहरूले लामो कविता वा खण्डकाव्यतर्फ रुचि लिएका छन् यसमध्ये कवि दिनेश अधिकारीको इन्द्रजात्रा-सम्बन्धी एक खण्डकाव्यात्मक लामो कविता प्रकाश्य छ ।

आधुनिक नेपाली कविताका उत्तरार्द्धमा प्रयोगवादी-सम-सामयिक धाराका हाराहारीका खण्डकाव्यका परिष्कारवादी-स्वच्छन्दतावादी प्रगातिवादी सृजनप्रक्रिया चालू नै रहेको पाइन्छ। यस्ता उल्लेख्य लघुकाव्यकारका खण्डकाव्यमध्ये पर्दछन्- डमरूवल्लभ पौडेलका राम्रो म, जीवनको विचित्रता, नब्यूँझने नींद र यात्री, कञ्चन पुडासैनीका- कला/कवि, प्रेमको चिट्ठी, प्रेमिका, सान्त्वना, आखिर र प्रत्यागमन, मोदनाथ प्रश्रितको बुबा

खै, हरिभक्त कटुवालको सुधा, मुकुन्दशरण उपाध्यायको -प्राकृत पोखरा, कृष्णप्रसाद पराजुलीको कथा आँसुको, वासुदेव त्रिपाठीका राजकुमारी वासवदत्ता, अर्धनारीश्वर, अर्धबैंसको गीत, दक्षिण एशिया र देशको महिमा, भानुभक्त पोखरेलका राष्ट्रमाता, मान्छेको म र केरी देवयानी, ऋषभदेव शर्माको माटोको ममता, आदि। नेपाली लघु/खण्डकाव्य क्षेत्रका उल्लेख्य अरू रचनाकार र तिनका रचना हुन्- चूडामणि बन्धुको-वनवासिनी, भैरवनाथ रिमालका-भैचम्पा र गिरिजा, शैलजा आदि । उमानाथ सिन्धुलीको तरूणी, आनन्ददेव भट्टका आधा दर्जनभन्दा बढी लघु/खण्डकाव्यमध्येका- सीता, उमर खैयामलाई जवाफ, जीवनकै थुम्कोबाट, तिमीलाई देख्दा, साहिँली मैयाँ श्री एलेक्सेएभिच गागरिन आदि, जनकप्रसाद हुमागाइँका-किसानको गीत, गोरेघर्तीको सबाई, माधवलाल कर्माचार्यको खरानीको थुप्रो, सत्यमोहन जोशीको लामा र पाचुके, गोविन्द भट्टका गुण्डादर्पदलन, शान्ति सन्देश, तुलसीराम कश्यपको कलाकमल, रामलाल अधिकारीको- छोरा-छोरी भएको घर, कपूर, वालीको रूख, हरिहर शास्त्रीका अनभिज्ञता शोभाशशी, सपनाको फूल, समय र सगरमाथा आदि, घटराज भट्टराईका -काव्यत्रयी- बादल फाटेपछि, अमरज्योति, मोतीमत, लाटो साथीका-कपिलवस्तु र ढाक्रे, चामलिङको- सूर्य उदाउनुअघि, नकुलकाजीको-विद्रोह बोल्छ, कुमारबहादुर जोशीको -सिंह सार्थवाह, टीकाराम रेग्मीको-पोखरा, अलिमियाँका- विरक्त लहरी, महेन्द्रलहरी, मोहन दुखुनको- अन्तर्जलन, श्रीहरि फुयाँलका -आत्मज्वाला र आमाको सम्झना, पवनकुमार खनालका- बाबा, भक्तप्रल्हाद/सतीदेवी, गोपाल पुकार, आमा, जय मा आदि, ऋषिराम न्यौपानेको - वसन्त र विरही, प्रियतम, अमर भावना, परिणाम, विजयश्री र आत्मबोध, निर्मोही व्यासको-सरिता, हेमचन्द्र पोखरेलको गङ्गातरङ्ग, योगी नरहरिनाथको-ऐतिहासिक यात्रा, शिखरिणी यात्रा, भरतराज मन्थलीका-गिरिबाला, झर्नाको लोक आदि, राजेश्वर देवकोटाको-युगलकाव्य, देवकान्तको- शान्तिक्षेत्र, चूडामणि रेग्मीको-हीरामोती, पूर्णप्रसाद ब्राह्मणको-कुन्ती समाचार, ।

नेपाली खण्डकाव्य-परम्पराका उपर्युक्त उपलब्ध अद्यावधिक विवरणबाट अझै पनि एकातर्फ परम्परित धार्मिक, पौराणिक आख्यान, घटनाविशेष र स्थानविशेषका वर्णन प्रबन्धन, चरित्र र जीवनका कथन, स्तोत्र, स्तुति/प्रशस्तिकाव्य भक्ति-वैराग्य र अध्यात्मज्ञानका वर्णन व्यवहार-परिचर्चा, यात्राविवरण आदिका माध्यमबाट र अर्कातर्फ सामाजिक आख्यान र प्रेमाख्यानका साथै शोकवर्णन एवं सूक्ष्म आख्यानबीज र चरित्रांश तथा पत्रात्मक संवादात्मक, संरचनामा र विचारविशेषका वर्णनका आधारमा पनि खण्डकाव्य रचिदै आएका पाइन्छन् । यीमध्ये २०१७-०४८ का तीन दशकमा लोककवि र पण्डित कविका साथै रहेर कविका समेत खण्डकाव्यले सङ्ख्याबाहुल्य दिइरहेको देखिए पनि उच्च-मध्यमदेखि उच्चस्तरसम्मका प्रतिभाशाली खण्डकाव्यकारहरू र लामो कविताकारहरूको कृतित्वको गुणस्तरपूर्ण उपस्थिति र निरन्तरतासमेत कायमै रहेको छ । खासगरी वर्णमात्रिक छन्द र लोकछन्दमा नै खण्डकाव्य ज्यादाजसो रचिए पनि गद्यकवितामै पनि उत्कृष्ट खण्डकाव्य र लामा कविता रचित भइरहेको पाइन्छ । यीमध्ये निकैमा पूर्वलेखनायीय धार्मिक, पौराणिक आख्यान र स्तोत्र एवं स्तुति, प्रशस्ति तथा ज्ञानवर्णन एवं लहरी-सबाई-ढाँचाको प्रभाव छ तापनि आधुनिक नेपाली कवितायात्राका

उत्तरार्द्धमा वा उत्तरदेवकोटायुगका विगत २०१७-०४८ सालका अवधिमा नेपाली कविताको खण्डकाव्य-यात्राको उत्कर्ष मुख्यत: लेखनाथीय परिष्कारवादी धारा र देवकोटेली स्वच्छन्दतावादी-प्रगतिवादी धाराको मौलिक नव-अनुसरण गर्ने खण्डकाव्यकारहरू एवं प्रयोगवादी तथा आयामिक धाराका लामा कविताकार मोहन कोइराला र ईश्वर वल्लभ-लगायतका प्रतिभापूर्ण कृतित्वकै माध्यमबाट प्रकट भएको छ । खण्डकाव्य र लामा कवितालाई छोडेर हेर्दा समुच्चा विगत पौने एक शताब्दीको आधुनिक नेपाली कविताको उत्कर्ष खण्डित हुन पुग्दछ भने यसबाट नेपाली खण्डकाव्यको गुणस्तरीय प्राप्ति परिसूचित हुन्छ नै ।

-वा.दे.त्रि.

गजल-परिचय- गजल अरबी भाषाको शब्द हो। गजलको शाब्दिक अर्थ हुन्छ 'स्त्रीका साथप्रयुक्त हुने वाणी', अर्थात् स्वास्नीमान्छेसित गरिने वार्तालाप । स्वास्नीमान्छेसित गरिने वार्तालापकै अर्थविस्तार भएर दु:ख-सुख र प्रेम- प्रीतिका कुराकानीमा परिणत भयो । कालान्तरमा गजल शब्दको अझै अर्थोन्नति भएर यो प्रेमिकासित नै वार्तालापको प्रसङ्गमा रूढ हुन गयो ।

यो त भयो गजल शब्दको शब्दार्थको विवेचना, तर भावार्थमा भने फारसी र उर्दूका अनेक विद्वान्हरूले यसका विभिन्न अर्थ लगाएका छन् । एउटा रोचक उदाहरण यस्तो छ-'शिकार खेल्दा जब शिकारीको काँड हरिन को मुटुमा गई रोपिन्छ त्यसवेला विदीर्ण हृदयले त्यस हरिनले गरेको आर्तनादलाई नै गजल भन्दछन् ।' यस उदाहरणले के प्रष्टिन्छ भने गजल भनेको अन्तरमनका दु:ख, पीडा, विह्वलता, परिताप र छटपटी व्यक्त गर्ने शब्द हो। यहाँ गजल शब्दको अझै अर्थोन्नति भएको छ, अर्थात् प्रेमिकासित प्रेमको पीडाबाहेक कुनै पनि प्रकारको पीडा व्यक्त गर्ने शब्द अत: प्रेमिकासितको वार्तालापमा मात्र सीमित नरहेर एकाङ्की आर्तनाद पनि गजल ठहरियो।

यसर्थ, सङ्क्षेपमा भावार्थ र रूढार्थअनुसार भन्ने हो भने गजल भनेको प्रणय-कामना र आन्तरिक पीडाका हार्दिक भावहरूको सुललित अभिव्यक्ति हो । यस अर्थानुसार गजल झन्दै व्यक्तिवादी काव्यरूप हो ।

गजललाई अझ स्पष्ट रूपमा बुझ्न उर्दूका महाकवि गालिबको एउटा शेर अत्यन्त सटीक सिद्ध हुनेछ । त्यो शेर यसप्रकार छ- "बला-ए-जाँ है गालिब उसकी हर बात, इबारत क्या, इशारत क्या, अदा क्या !" आफ्नी प्रियतमालाई 'बला-ए-जाँ' भन्दै गालिबले यस शेरद्वारा गजलका तीनवटा प्राणतत्त्वको उल्लेख गरेका छन् । पहिलो हो इबारत अर्थात् शैली; दोस्रो हो इशारत अर्थात् प्रतीक र तेस्रो हो अदा अर्थात् छटा अथवा भावछाया । अत: गजलमा हृदयस्पर्शी लयात्मक शैली, सौष्ठवपूर्ण प्रतीकसम्पन्नता र भावमय मनोहारी प्रस्तुतीकरण भएन भने त्यो गजल काव्यरूपमा असफल र गद्यात्मक खस्रो वर्णन ठहरिने छ ।

उपर्युक्त तीन तत्त्वको अभावमा गजलको कल्पना गर्नु व्यर्थ हो । गालिबले भन्नुभएका यी तीन तत्त्वका साथै गजलमा एउटा अर्को तत्त्वको उपस्थिति पनि अनिवार्य छ । त्यो हो अभिव्यक्तिको विश्वसनीयता । गजलकारले समाजमा जे देख्छ, भोग्छ र अनुभूत गर्छ तदनुरूप नै उसको व्यक्तित्व निर्माण हुन्छ । अत: लेखनमा प्रस्तुतीकरणको कौशल र शैलीनिर्माणमा लेखकको व्यक्तित्वको महत्त्वपूर्ण भूमिका हुन्छ । अन्य विधामाभन्दा पनि गजलमा शायरले आफ्नो व्यक्तित्व किमार्थ लुकाउन सक्तैन । आफ्ना हार्दिक कामना र पीडा लुकाउन खोज्ने गजलकार गजलक्षेत्रमा

सदैव असफल रहनेछ। सम्प्रेषणीयताको प्रथम शर्त नै अभिव्यक्तिको सत्यता र चोखोपन हो । कुनै पनि गजलकारको 'अन्दाजे बयाँ', अर्थात् अभिव्यक्ति-कौशलको वैशिष्ट्यको निर्माणमा यसै तत्त्वको निर्णायक भूमिका हुन्छ ।

राजनीति सत्ताद्वारा जनजीवनसित सम्बन्धित भएझैं साहित्य जीवनद्वारा जनजीवनसित सम्बद्ध छ । व्यक्तिगत पीडाद्वारा जनजीवनको पीडा उद्घाटित गर्नु नै साहित्यको अझ भनूँ गजलको महत्त्वपूर्ण गुणात्मक 'अन्दाजे बयाँ' हो। आधुनिक उर्दू, हिन्दी र नेपाली गजलले आज यसै गरि–रहेछन् । उदाहरणस्वरूप सुप्रसिद्ध पाकिस्तानी शायर अहमद नदीम कासमीको गजलका दुईवटा शेर यहाँ प्रस्तुत छन्-

कौन कहता है कि मौत आयी तो मर जाउँगा ?
मैं तो दरिया हूँ समन्दर में उतर जाउँगा ।
जिन्दगी शम्अ की मानिन्द जलता हूँ 'नदीम',
बुझ तो जाउँगा मगर सुबह तो कर जाउँगा ।

उपर्युक्त उदाहरणबाट गजलले गजल हुन भावसङ्कुल सुष्ठु प्रतीक, मर्मवेधी लयात्मक शैली, मनोहारी प्रस्तुतीकरणका साथै अभिव्यक्तिको विश्वसनीयता पनि आत्मसात् गरेको हुन्छ ।

गजल-निर्माणप्रक्रिया- गीत झैं गजल पनि गेय विधा हो । गजल निश्चित छन्दहरूमा बन्धित हुन्छ । फारसी र उर्दूमा गजल निर्माणका लागि पचास थरीका छन्दहरू छन् जसलाई 'बहर' भन्दछन्। यी पचास थरीका बहरहरूमध्ये बहु प्रचलित उन्नाईस थरीका बहरहरू मात्र छन् । अतः परम्परागत गजलनिर्माण यिनै उन्नाईस थरीका बहरहरूको अधीनमा रही गरिन्छ । तर आधुनिक कालमा आएर आजको मान्छेको सङ्घर्षपूर्ण, जटिल र विरोधाभाषी मनःस्थितिलाई प्रचलित र परम्परागत छन्दहरूमा आफ्नो मनोभाव बहरबद्ध गर्न असजिलो अनुभव गरेपछि उर्दू, हिन्दी र नेपालीका गजलकारहरूले स्वनिर्मित छन्दहरूमा गजल कोर्न थाले। यसो भए तापनि गजलको पूर्वनिश्चित संरचनामा कुनै परिवर्तन भएको छैन ।

जुनसुकै छन्दमा बद्ध भएपनि गजलको संरचनात्मक स्वरूप यस्तो छ- गजलका दुई पङ्क्ति मिलेर एउटा शेरको निर्माण हुन्छ । पहिलो पङ्क्तिलाई 'मिसरा-ए-उला' भन्दछन् भने दोस्रो पङ्क्तिलाई 'मिसरा-ए-सानी' भन्दछन् । 'मिसरा-ए-उला' मा व्यक्त गरिएको भाव र विचारलाई 'मिसरा-ए-सानी' मा बडो मार्मिकतासाथ निरूपित गरिन्छ । यसरी 'मिसरा-ए-उला' र 'मिसरा-ए-सानी' मिलेर निर्मित प्रथम शेरलाई, जसका दुवै पङ्क्ति सानुप्रासान्त हुन्छन्, 'मत्ला' भन्दछन् । यदि गजलमा एकदेखि बढी 'मत्ला'हरू छन् भने मत्लायुक्त प्रथम शेरलाई 'मत्ला-ए-उला' र त्यसपछिका मत्लाहरूलाई 'मत्ला-ए-सानी' भन्दछन् ।

गजलको प्रथम शेरका दुवै मिसरा (पङ्क्ति) अनुप्रासान्त हुनाले मत्ला भनियो, तर अपवादस्वरूप मत्लाका दुवै मिसरा अनुप्रासयुक्त नहुन पनि सक्छन् । यो अपवाद हो, नियम होइन । यसप्रकार गजलको प्रथम शेर अथवा मत्लानिर्माण भएपछि मत्लाकै छन्दानुसार अन्य शेरहरूको निर्माण गरिन्छ । अब अन्य शेरनिर्माणमा 'रदिफ' र 'काफिया' भन्ने यी दुई तत्त्वले नियमन गर्दै जान्छन् ।

प्रत्येक शेरको दोस्रो पङ्क्तिको अन्तिम शब्दलाई 'रदिफ' भन्दछन्। यो शब्द सबै शेरको अन्त्यमा आइराख्छ। 'रदिफ' एउटा अथवा

एउटाभन्दा बढी शब्दहरूको पनि हुनसक्छ र रदिफविहीन गजल पनि हुने गर्छ। अब 'काफिया' को चर्चा गरौं। 'काफिया' भनेको अनुप्रास हो। गजलका शेरहरूमा प्रत्येक दोस्रो पङ्क्ति 'हमकाफिया' (अनुप्रासान्त) हुनै पर्छ। गजलमा काफियाको उपस्थिति अनिवार्य छ। रदिफभन्दा पूर्ववर्ती तुकान्त शब्द नै काफिया हो। रदिफ र काफियालाई बुझ्न मोतीराम भट्टको गजल नं. ३ (मोतीराम भट्टका गजलहरू, नेपाली शिक्षापरिषद्, काठमाडौं) को मत्ला द्रष्टव्य छ -

यि सानै उमेरदेखि मन हर्न लागे।
यिनै सुन्दरीले जुलुम् गर्न लागे ॥१॥

माथिका दुवै मिसरामा प्रयुक्त अन्तिम शब्दहरू 'लागे, लागे' चाहिँ रदिफ हो भने त्यसका पूर्ववर्ती तुकान्त शब्दहरू 'हर्न, गर्न' चाहिँ काफिया हो।

सामान्यत: परम्परागत गजलहरूमा शेर-सङ्ख्या 'ताक' (विषम) राख्ने गरिन्थ्यो। अर्थात्, शेरसङ्ख्या तीन, पाँच, सात, नौ, एघार इत्यादि। गजलमा शेरसङ्ख्या ताक अथवा विषम अथवा बिजोर राख्नुपर्छ भन्ने मान्यतालाई आधुनिक गजलकारहरूले अमान्य गरिसकेका छन्।

अब गजलकारले आफ्नो नाम अथवा उपनाम गजलको कुनै शेरमा राखेर छन्दोबद्ध गर्छ अनि त्यस्तो शेरलाई 'मक्ता' भन्दछन्। सामान्यत: मक्ता गजलको अन्तिम शेर हुने गर्दछ, तर कहिलेकाहीं तखल्लुसयुक्त (नाम वा उपनामयुक्त) शेर गजलको जुनसुकै शेरमा पनि प्रयुक्त भएको देख्न सकिन्छ। अझ मक्ताविहीन गजलहरू पनि हुन्छन् भने एकभन्दा बढी मक्ता भएका गजलहरू हुने गर्छन्।

यसप्रकार गजलको निर्माणप्रक्रिया पूर्ण हुन्छ।

इतिहास र परम्परा- गजलको जन्म त अरब देशमा नै भएको हो तर पुष्पित, पल्लवित भएर झ्याङ्गिने र फस्टाउने अवसर यसले ईरानमा आएर पायो। आर्यपरिवारको फारसी भाषाका ललित शब्दहरूले अलङ्कृत भएपछि गजल र रूबाई दुवैले आ-आफ्नो चरम उत्कर्ष भेट्टाए। अनि मुसलमान आक्रमणकारीहरूसँगसँगै भारतमा भित्रियो।

भारतीय भाषाहरूमध्ये सर्वप्राचीन गजल कबीरदासको ठहरिएको छ- "हमनको इस्क मस्ताना, हमनको होशियारी क्या!" कबीर दासको सन्तभाषा नै 'खडी बोली' को आदिरूप हो। पछि आएर मुगल बादशाह शाहजहाँको पालामा खडी बोली प्रारम्भिक स्वरूपबाट हिन्दी र उर्दूको मानकीकरण शुरू भएको थियो। हिन्दी र उर्दू छुट्टिन थालेको यस अवस्थामा तत्कालीन जनभाषामा रचित काव्यसम्पदालाई 'गजलिया शैली' भनेर अभिहित गरियो। यो गजलिया शैली तत्कालीन जनभाषा हिन्दुई अथवा हिन्दवी अथवा खडी बोलीको प्रारम्भिक स्वरूप थियो र यसैबाट मानकीकरण हुँदै दुई हाँगामा छुट्टिएर हिन्दी र उर्दू भयो। यहाँ खडी बोली, त्यसको गजलिया शैली र हिन्दी-उर्दूको जन्मकथाको वर्णन गर्नुपरेको अर्थ के हो भने नेपालीमा गजललाई सर्वप्रथम भित्र्याउने मोतीराम भट्टले खडी बोलीकै एउटा शाखा उर्दूबाट प्रेरणा लिएका थिए।

नेपाली गजलको इतिहास खोतल्दा मोतीराम भट्टलाई नै नेपाली साहित्यमा गजलविधालाई भित्र्याउने प्रथम पुरुषका रूपमा हामी पाउँछौं। आजभन्दा एकसय वर्षअगाडि मोतीराम भट्टद्वारा भित्रिएको गजलको स्वरूप, प्रवृत्ति, विषयवस्तु र उपमानहरू तत्कालीन उर्दू गजलको स्वरूप र संरचनासित मिल्दोजुल्दो छ।

नेपाली कविताको माध्यमिक काल नेपाली

गजलको प्रारम्भिक काल ठहर्दछ । त्यस प्रारम्भिक कालका गजलकारहरू थिए- मोतीराम भट्ट, नरदेव पाँडे 'सुधा', लक्ष्मीदत्त पन्त 'इन्दु', गोपीनाथ लोहनी 'नाथ', शम्भुप्रसाद ढुङ्गेल 'शम्भु', मियाँ अन्जद हुसैन, गजब, रत्नलाल। यी गजलकारहरूपश्चात् उल्लेखनीय रूपमा देखा परेका दुई नाम हुन् -भीमनिधि तिवारी र उपेन्द्र बहादुर 'जिगर' । यी दुवै गजलकारहरूको प्रवृत्तिगत साम्य मोतीराम भट्टकै मित्र-मण्डलीका गजलअनुरूप हुनाले यद्यपि यिनलाई पनि हामी प्राथमिक कालअन्तर्गत नै राख्न सक्छौं परन्तु मोतीराम भट्टद्वारा प्रादर्भूत गजलविधाको प्राथमिक कालको बिटमार्ने काम भने यिनै भीमनीधि तिवारी तथा उपेन्द्र बहादुर 'जिगर' बाटै भएको भेटिन्छ ।

आधुनिक गजलको प्रवृत्ति र स्वरूप धेरै फेरिइसकेको छ। हिजो प्रियतमासित मात्र कुराकानी गर्ने गजलले आज वर्तमानको समस्या र पीडा बोकेर जनजनसित वार्तालापमा व्यस्त छ। यसले आधुनिक कालमा वाणी प्राप्त गऱ्यो ज्ञानुवाकर पौडेलद्वारा वि.सं. २०३५/०३६ सालतिर । गजलको अधुनातन पुनर्जागृतिको यस महायज्ञका होमकर्ता ज्ञानुवाकर थिए भने वि.सं. २०४०/०४१ सालतिर ललिजन रावलको सबल उपस्थितिले यो महायज्ञले स्थायित्व प्राप्त गऱ्यो। आज त यस गजलनिर्माणको महायज्ञमा चरु बोकेर उभिनेहरूको सङ्ख्या दिनानुदिन बढ्दै गइरहेछ र भविष्यमा अझै बढ्दै जाने छ भन्ने कुरा प्रष्टै छ ।

—म.व्रा.

गण- गण शब्द संस्कृत नामवाचक शब्द हो। यसले कुनै एक विषयमा समानता भएका मानिस वा देवताको समुदाय, जमात, समूह वा वर्ग, त्यस्तै चर, इत, नोकर, सेवक, शिवका पार्षद वा अनुचरहरूको दल, बहुवचन जनाउने एक चिह्न जस्तै महिलागण, सज्जनगण आदि, अनि पाणिनिका व्याकरणमा एक-एक जमातमा छुट्याएका भू, अद्, चुर् आदि धातुसमूह पनि जनाउँछ, त्यस्तै यस शब्दले ज्योतिषशास्त्रमा मानिसमा रहेका देवगण, मनुष्यगण, राक्षसगण आदि गण जो 'वर-वधुको जन्मपत्रिका हेर्दा जुराउने गरिन्छ' मा पनि प्रयोग हुन्छ । साहित्यमा चाहिँ गण शब्द छन्दशास्त्रमा विशेष रूपले प्रयोग हुन्छ, लघुगणका हिसाबले तीन-तीन अक्षरको आठ समूह (चगण, मगण, तगण, रगण, जगण, भगण, नगण र सगण) भन्ने बुझाउँछ ।

अमरकोशअनुसार गण शब्दले समुदाय, फौज वा सैन्यसमूह, देवताप्रभृतिको डफ्फालाई जनाउने निर्देश छ । छन्दशास्त्रमा गण छुट्याउने सूत्र हो यमाताराजभानसलगा। यस सूत्रवाट मेलैसँग यमतरजभनसलग गण छुट्याउन सकिन्छ जस्तै आदि लघु भएको यगण, तीन गुरु भएको मगण, अन्त्य लघु भएको तगण, मध्यलघु भएको रगण, बीचमा गुरु भएको जगण, आदि गुरु भएको भगण, तीन लघु भएको नगण, अन्त्यमा गुरु भएको सगण, हृस्वअक्षर लघु र दीर्घ अक्षर गुरु हुन्छ । यिनै गणका आधारमा कवितात्मक अभिव्यक्तिलाई आबद्ध गर्ने चलन छ । गणकै आधारमा कुन छन्द हो छुट्याउन सकिने हुन्छ ।

गद्य- चार चरणले युक्त श्लोक वा कविताको अर्थ दिने पद्य (पद्+यत्) र बोलिने या उच्चारण गरिने अथवा छन्दविहीन रचना भन्ने अर्थ दिने गद्य (गद्+यत्) अनि यी दुवैको मिश्रित गद्यपद्यमयी रूप भन्ने अर्थ दिने चम्पू (चम्प्+उ) अभिव्यक्तिका तीन माध्यम मानिन्छन् ।आ-आफ्ना किसिमले अभिव्यक्तिका यी तीनै माध्यमको महत्त्व हुन्छ नै । सघन भावयुक्तता, बनौटको सङ्क्षिप्तता, गति-यति-लयले युक्त छन्दका योगबाट सुनाइमा प्राप्त

हुने श्रुतिमधुरता वा सुखदता अनि कण्ठस्थ गर्न सकिने सहजताका गुणका कारणले गर्दा पद्य निकै लोकप्रिय भए पनि दूरान्वयका कारणबाट पैदा हुने दुर्बोध अनि श्लेषादि अलङ्कारका ज्यास्ती प्रयोगका कारणले गर्दा अर्थमा हुने विविधता वा अन्यौल पद्यका विशेषता वा गुणअवगुण जे मानिए पनि भाषाको एकार्थकता, एवं वस्तुपरकताका निम्ति गद्य नै उपयुक्त माध्यम हुन सक्ने मानिएर होला हिजो-आज वस्तुनिष्ठ, व्यवहारोपयोगी ज्ञानविज्ञानका विषय गद्यमै लेख्नु ठीक मानिन्छ । तर छपाइको सुविधा नभएको समयमा कण्ठस्थ गर्न सजिला हुने कुराको दृष्टिले संस्कृतमा कोश, व्याकरण, ज्योतिष, वैद्यक आदि व्यावहारिक विषयका ग्रन्थसमेत पद्यमा लेखिए भने गद्यकाव्यको पनि माध्यम बन्यो र समासको शून्यता, अल्पता र बाहुल्यको आधार लिएर मुक्तक, वृत्तगन्धि, उत्कलिकाप्राय: र चूर्णक भनिने गद्यकाव्यका चार भेद देखा परे । गद्यकाव्यको उत्कृष्टताका नमूना **दशकुमार चरित**, **कादम्बरी** भए भने पद्य एवं गद्यको छ्यासमिसे प्रयोगबाट निर्मित **पञ्चतन्त्र**, **हितोपदेश** जस्ता आख्यान मात्रै देखा परेनन् काव्यको तेस्रो भेदस्वरूप **नलचम्पू**, **भोजचम्पू**, **भारतचम्पू** जस्ता अनेक चम्पू पनि उपलब्ध भए ।

पद्यको छन्दोमयता र गद्यको छन्दविहीनता नै काव्यत्वका मूलाधार होइनन् । प्रतिभा र व्युत्पत्तिले साथ दिएमा गद्य पनि हृदय-आह्लादक हुन सक्तछ भने कोरा वर्णनले युक्त पद्य तुकबन्दी मात्रै बन्दछ । कुशल लेखकले गद्यै लेखे पनि पद्यात्मक स्वरूपको बन्न सक्तोरहेछ भन्ने कुरालाई भानुभक्त आचार्यले कुनै प्रसङ्गमा भनेको 'विद्वान् जन्‌ले लोहलाई बेच्नु छैन, भन्न्या सुन्थ्यौं यो कुरा हो कि होइन ?' भन्ने प्रश्नात्मक वाक्यले पनि स्पष्ट पार्दछ । गद्य वृत्तगन्धि हुँदै हुँदैन भन्ने पनि छैन, छन्दविहीन भए पनि गद्य लयात्मक, सुललित हुन सक्तछ । लक्ष्मीप्रसाद देवकोटाले यही कुरालाई दृष्टिगत गरेर आफ्नो गद्यलाई 'पोथी गद्य' भनेको हुन सक्तछ । गद्यमा कविता नबन्ने भए 'गद्य-कविता' भनिने नयाँ विधा जन्मने र लोकप्रिय हुने थिएन ।

गद्यले पहिले पनि आदरणीय स्थान पाएको थियो भन्ने कुरालाई 'गद्यं कवीनां निकषं वदन्ति' भन्ने वामनको भनाइले पनि दर्शाउँछ । तर गद्यमा लेख्तैमा सबै रचना उत्कृष्ट हुने होइनन् । रचनाको सफलता त उच्च भावको प्रणयनमा एवं अभिव्यक्तिशिल्पको हिसीमा हुन्छ; गद्य र पद्य त विचारका संवाहक माध्यम मात्रै हुन्, बाहिरी आवरण मात्रै हुन् ।

साहित्यिक विधाअन्तर्गत पद्यका फाँटमा स्फुट-कविता, खण्डकाव्य, महाकाव्य आदि सीमित विधा पर्दछन् भने गद्यअन्तर्गत नपर्ने कुनै विधा नै छैन । यस कुराले पनि गद्यको महत्त्व स्पष्ट हुन्छ । हृदयलाई आनन्द दिने भावुक काव्यधर्मी गुणले गद्यलाई काव्यको समकक्षमा पुर्‍याइदिने भएकै हुनाले गद्यअन्तर्गत कवितासहित कथा, उपन्यास, नाटक, निबन्ध, जीवनी, यात्रासाहित्य आदि अनेक साहित्यिक विधा फस्टाएका छन् । तैपनि स्पष्ट भन्नुपर्दा गद्यलाई मूलत: बोलीचालीको, व्यवहारको माध्यम मान्नुपर्छ । गद्यको बढी सरोकार बुद्धि वा तर्कपरक मस्तिष्कपक्षसँग रहन्छ । यसैले द्विविधामुक्त रूपमा जहाँ सुस्पष्टता, एकार्थकता, वस्तुनिष्ठताको आवश्यकता पर्दछ, त्यहाँ गद्यकै प्रयोग अपरिहार्य हुन्छ । विधिनिषेध जनाउँने ऐनकानून, नीतिनियम, र संविधानका निर्माणका निम्ति पद्य उपयुक्त हुन सक्तैन । पद्यमा रहने अस्पष्टता, द्व्यर्थकतालाई स्पष्ट पार्न गरिने व्याख्याविश्लेषण, टीकाटिप्पणी गद्यमै गर्नुपर्ने हुन्छ । यस्तै वस्तुनिष्ठ रूपमा विवेचना गर्नुपर्ने

गहनगम्भीर विषय गद्यमै लेख्नुपर्ने हुँदा प्रबन्ध, शोध, समालोचना, रिपोर्ताज, प्रतिवेदन आदि मात्रै होइन ज्ञानविज्ञानपरक, व्यावहारिक, शास्त्रपरक विषयको प्रतिपादन गद्यमै गर्ने गरिन्छ ।

गद्यबारेका शास्त्रीय एवं व्यावहारिक कुरा यिनै हुन् । अब नेपाली गद्यको इतिहास, प्रयोग र विकासबारे केही कुरा गर्नु यहाँ सान्दर्भिक हुनेछ । नेपाली गद्यको इतिहास नेपाली भाषाको इतिहास जत्तिकै पुरानो छ भनेमा बाधा पर्दैन । अन्य भारोपेली भारतीय आधुनिक भाषासरह नेपाली भाषा पनि करीब एक हजार वर्षअघि अस्तित्वमा आइसकेको थियो भन्ने अनुकल्पनालाई पुष्टि गर्ने एक साक्ष्यका रूपमा दुल्लुका पालवंशी राजा दामुपालका समयको शाके ९०३ को शिलापत्र प्राप्त भएको छ।सो शिलापत्रको भाषा ('ओम्……दमे हुँ……दामुपाल भुपाल रेष भई ॥ किष्णु अडैको भाइ सउँपाल अडैसा ९०३) अति सङ्क्षिप्त भएको हुँदा त्यसले नेपाली गद्यको स्वरूपको राम्रो दिग्दर्शन गराउन नसके पनि परवर्ती समयमा उत्कर्ण सङ्ग्राम मल्ल (११४६), यारशिव मल्ल (१२५४), आदित्य मल्ल (१३७८), पुण्य मल्ल (१३९३) पृथ्वी मल्ल (१४१३) आदिका शिलालेख र सुवर्णपत्रहरूले गद्यले विकासको फड्को क्रमशः काट्दै गएको कुरा दर्शाउँछन् ।

गद्यको क्रमिक विकासको रूप हेर्दा प्रारम्भमा गद्य कामकाजी व्यवहारका माध्यमका रूपमा सीमित रहेको देखिन्छ । समय बित्दै जाँदा भूमिदान, गुठीस्थापना, दानदातव्य, लेनदेनसम्बन्धी शिलापत्र, ताम्रपत्र, कनकपत्र पनि उत्कीर्ण हुन थाल्दछन् । नेपाली भाषाको उद्गम थलो कर्णालीप्रदेश भएको हुँदा प्राचीन अभिलेख प्रायः त्यही भेगमा बढी पाइन्छ भने खस साम्राज्यको विघटनपछि स्थापित बाइसे-चौबीसे राज्यका केन्द्रहरू र मन्दिर, गुम्वा, धारा, पाटी जस्ता सार्वजनिक स्थानहरूमा पनि परवर्ती कालका गद्यका नमूना भेटिन्छन् ।

नेपाली गद्यको करीब एक हजार वर्ष लामो कालावधिमा फैलिएको अवधिलाई खस साम्राज्यकाल, बाइसे-चौबीसेकाल र एकीकरणपछिको काल भनिने तीन कालखण्डमा बाँडी तिनलाई नेपाली गद्यका क्रमशः प्राचीन, माध्यमिक र आधुनिक काल भन्ने नाम दिन सकिन्छ । गद्यको क्रमिक विकासको रूप हेर्दा प्रारम्भमा गद्य कामकाजी व्यवहारको सामान्य माध्यमका रूपमा सीमित रहेको देखिन्छ भने गद्यमा अभिव्यक्तिसामर्थ्य बढ्दै जानुको फलस्वरूप पन्ध्रौं शताब्दी बित्दा नबित्दैको समयमा अभिलेखहरूमा मात्र सीमित हुन छोडेर नेपाली गद्यले आफूलाई व्यवहारोपयोगी ज्योतिष, वैद्यक आदि विषयका ग्रन्थहरूको प्रणयनमा पनि फैलाउँछ। भास्वती (१४५७ ?) , खण्डखाद्य (१६४८) आदिले प्राचीन नेपाली गद्यको झलक दिन्छन् भने बाज परीक्षा (१७०० तिर), लक्ष्मण सागर (१७४९), ज्वरोत्पत्ति चिकित्सा (१७७३), प्रायश्चित प्रदीप (१७८०) आदिले माध्यमिककालिक गद्यको नमूना प्रस्तुत गर्दछन् ।

साहित्य-आभासित ग्रन्थको निर्माण वि.सं. १५५० देखि नै हुन थालेको कुरालाई यात्राविवरणको पनि झलक दिने 'राजा गगनीराजको यात्रा' ले स्पष्ट गर्दछ । एकीकरणपछिको समयमा महाभारत विराटपर्व (१८२७), हितोपदेश मित्रलाभ (१८३३), वैताल पञ्चविंशति कथाहा (१८५५), महाज्ञान मुद्रा कथाहा (१८६६), द्वात्रिंशत् पुत्तलिका कथाहा (१८६९) जस्ता आख्यान र हास्यकदम्ब (१८५५), हनुमन्नाटक (१८८०), मुद्राराक्षस (१८९२), जस्ता नाटक पनि गद्यमा देखा पर्दछन्। पृथ्वीनारायण शाहको 'दिव्योपदेश'

लाई आधुनिक गद्यको शुरूवात गर्ने गद्यरचनाको रूपमा हेर्न सकिन्छ । गद्यको विकासका दृष्टिले भीमसेन थापाको प्रधानमन्त्रित्वकाल स्वर्णकालका रूपमा देखा पर्छ । सो समयमा आख्यान र नाटक मात्रै होइन, अनेक सन्धिपत्र वंशावली, यात्राविवरण, नीतिग्रन्थ पनि लेखिएको छ ।

राजकीय प्रशासनको माध्यम बनेको नेपाली गद्यलाई जङ्गबहादुर राणाको प्रधानमन्त्रित्वकालको शुरूतिरै प्राप्त भएको छापाखानाको सुविधाले ऐनकानूनको पुस्तक प्रकाशनका साथ नेपाली गद्यलाई विकासको मार्गमा अग्रसर हुन सघाउ पुऱ्याएको थियो भने देव शमशेर एवं चन्द्र शमशेरका पालामा स्थापित गोरखापत्र (१९५८) एवं गो.भा.प्र. समिति (१९७०) ले पत्रकारिताको प्रारम्भ एवं पाठ्यपुस्तकको प्रकाशनमार्फत् गद्यलाई परिमार्जित हुन टेवा पुऱ्याएका थिए। देशभित्र र देशबाहिर पुस्तक तथा पत्रपत्रिकाको प्रकाशन बढ्दै जानु, शिक्षाको माध्यम हुने अवसर प्राप्त हुनु, भर्नाकुलर भाषाको रूपमा भारतीय विश्वविद्यालयहरूमा स्थान पाउनु अनि १९६९ सालमा **'चन्द्रिका'** व्याकरण पनि भेट्टाउनु जस्ता कुराले नेपाली गद्यलाई सुस्थिर, व्यवस्थित र समृद्ध हुँदै जान मद्दत गरेका हुन् ।

- श.च.श.भ.

गाथा- क्षेत्र र सन्दर्भका भिन्नताअनुसार एउटै शब्दका अनेक अर्थ हुन सक्तछन् भन्ने कुरा गाथा शब्दको अर्थबारे पनि लागू हुन्छ । कोशगत अर्थको कुरा गर्ने हो भने 'गीत, भजन' अर्थ दिने 'गाथा' शब्द (गै+थन्) मा टाप् प्रत्यय लागी बनेको गाथा शब्दले श्लोक, गीत भन्ने सामान्य अर्थबाहेक एक विशेष छन्द, एक प्राकृत बोली भन्ने पारिभाषिक अर्थको मात्रै द्योतन गर्दैन, 'वेदसँग सम्बन्ध नराख्ने धार्मिक श्लोक या छन्द भन्ने अर्थ पनि दिन्छ। राजकीय प्रज्ञाप्रतिष्ठानको नेपाली बृहत् शब्दकोश (२०४०) मा गाथाका अर्थ - (१) सरलता तथा विस्तारपूर्वक गाइने सत्य घटना र विशिष्ट तथ्ययुक्त प्रभावोत्पादक गीतिकथा, गीतात्मक कथा वा वृतान्त (ब्याले) र (२) कसैको प्रशंसा वा स्तुति, गुणगान भन्ने दिइएका छन्। सम्भवत: गाथा शब्दकै अपभ्रंश रूप गथासो वा गथसो हो, जसको प्रयोग कचकच, गनगन, दु:ख-पुकारा, दु:खेसो भन्ने अर्थमा हुन्छ ।

अन्य क्षेत्रमा गाथा शब्दका जे-जस्ता अर्थ भए पनि नेपाली साहित्यका संसारमा 'विस्तार पूर्वक गाइने सत्य घटना र विशिष्ट तथ्ययुक्त प्रभावोत्पादक गीतिकथा' भन्ने कोशगत अर्थ नजीकैको ठीक अर्थ हुन सक्तछ । झन्डै यही अर्थमा नेपाली साहित्येतिहास एवं समालोचनाको क्षेत्रमा लोकगाथा, वीरगाथा, भक्तिगाथा, प्रेमगाथा जस्ता समस्त शब्द प्रयुक्त हुने गर्दछन् । नेपाली साहित्यमा गाथा भनिने एउटा छुट्टै विधाभेद भने देखा पर्दैन । बरू, यो त कथात्मक काव्यको स्वरूपको एउटा समष्टिलाई बुझाउने रूपमा देखा पर्दछ । गाथाभित्र परम्परित रूपका लोककाव्यका सबै भेद त्यसरी नै अन्तर्भूत हुन्छन्, जसरी हात्तीको विशाल पैतालाभित्र सबै खाले जन्तुका पैताला अटाउने हुन्छन् ।

गेयता गाथा को अनिवार्य आधार हो। तर यस गेयताका निम्ति लयात्मकता भए पुग्छ; खास कुनै छन्दको अनिवार्यता हुँदैन। शास्त्रीय छन्दसहित लोकलयका सबै भेद यसका निम्ति ग्राह्य हुन सक्तछन्। विषयका दृष्टिले प्रख्यात र कल्पित दुवै खाले कथानक यसमा हुन सक्ने भएकै हुनाले लोकगाथाका वीरगाथा, भक्तिगाथा, प्रेमगाथा जस्ता विभिन्न रूप देखा पर्दछन् । विगततर्फको उन्मुखता चाहिँ गाथाका निम्ति

अनिवार्य शर्त बन्दछ। घटना र चरित्र यही खाले हुनुपर्छ भन्ने विधिनिषेध छैन। लमाइको सीमा पनि यसमा हुँदैन। लामा–छोटा सबै खाले गाथा देखा पर्दछन्।

मुख्यत: कर्णाली, भेरी, सेती र महाकाली अञ्चलमा र सामान्यत: पहाडी अन्य भेकमा पनि ढोली, हुड्के अथवा गन्दर्भ (गाइने) हरूले मुखाग्र परम्परामा बचाइराखेका चाँचडी (चाँचरी), कैकेलो, धमारी, चैत (चरित्र), खाँडो, सबाई, कर्खा, सोरठी, वालुन, भारत (भणाग, हुड्केली) आदि पौरुषेय, अपौरुषेय (बेनामी) रचनामा वीर, भक्ति एवं प्रेमगाथाका झलक उपलब्ध छन्। साइमल साईको चाँचडी, राराको पैकेलो, रानी मौलाको भारत, पिरिबोराको चैत आदि रचना वीरगाथा हुन् भने गन्याप (गणेश) जीको धुमारी (धमारी), श्रीरामको चैत, सीताजीको चैत, श्रीकृष्णजीको चैत, मालिका देवीको मागल आदि भक्तिगाथाका नमूना हुन्।

– श चं. श. भ.

गीत– विषय घटनामूलक होस् कि संस्कृति तथा अन्य विधामूलक ऐतिहासिक सर्वेक्षण हुँदा विद्वान्हरू भन्छन् सभ्यताको खोजीमा मान्छेले गुफावासदेखि शुरू गरेको आजसम्मको यो यात्रा झन्डै चालीस हजार वर्षको भइसकेको छ। यस अन्तरालको प्रारम्भमा मान्छे एकदमै अबोध थियो। उसले खेतीपाती गर्न जानेको थिएन र आगोको धरी आविष्कार भएको थिएन। उसलाई कुनै कुराको विशेष बोध हुँदैनथ्यो। उसले प्रेम गर्न जानिसकेको थिएन र त्यसलाई व्यक्त गर्न उसले माध्यमहरू खोज्दै थियो। भनौं न उसले प्रेम गर्न सिक्तै थियो। नेपोलियन हिल्स (Nepolean hills) ले आफ्नो किताबमा लेखेका छन्– सभ्यताको प्रारम्भिक कालदेखि आजको अन्तरिक्ष-ग्रह अभियानको युगसम्ममा पनि पुरुषजातिमा एउटा कुराको मात्रै अदल-बदल भएको छैन र त्यो के भने ऊ नारीजातिको नजरमा महान् देखियोस् अथवा ऊ नारीजातिको सामु आकर्षणको केन्द्रविन्दु बनोस् र यो प्रवृत्ति आजसम्म पनि जस्ताको तस्तै छ रे। फरक यत्ति मात्र छ त्यो युगमा ठूला-बडा देखिनुलाई वन-जङ्गलमा गएर डर लाग्दो जनावर लाई नाङ्गै हातले मारेर सके काँधमा बोकेर नसके घिसारेर आफ्नो बासमा ल्याउँथ्यो र आफू नायक भएको धाक अभिनीत गर्थ्यो। त्यत्ति मात्र नभएर त्यो डरलाग्दो जनावरको हस्तीहाड, सूँड-बङ्गारा तथा नङ्ग्राको गहना बनाएर आफ्नी प्रियालाई पहिराइदिन्थ्यो र आज हामी चाहिँ सुन-चाँदीको, हीरा-मोतीको गहना बनाइदिन्छौं, राम्रा तथा कीमती सारीहरू किनी दिन्छौं।

पछिबाट मान्छेले खेतीपाती गर्न मात्र सिकेन अपितु उसले फूलहरू पनि रोप्न सिक्यो। उसलाई आफूभित्रको अन्त:करणको भोक पनि अनुभूत हुन थाल्यो र यसरी उसलाई सौन्दर्यबोध हुन थाल्यो। त्यस युगमा मान्छेले रुन पनि जानिसकेको थिएन। कैयौं दिनसम्म मरेकी स्वास्नीको लासलाई बोलाउँथ्यो। नबोले, कुत्कुत्याउँथ्यो, चिथोर्थ्यो र कुट्थ्यो पनि। अन्तमा हार खाएर ऊ त्यहाँबाट अन्यत्र कतै जान्थ्यो। संवेदनशीलतालाई उसले एकैचोटि अनुभूत गरिसकेको थिएन। रुन-हाँस्न सिकेपछि उसमा भाव अनुभूत हुन थाल्यो र भाव अनुभूत हुन थालेपछि उसले अभिव्यक्तिको आविष्कार गर्‍यो र अन्य कलासरह गीतको जन्म भयो। सबै उत्पत्तिका जो भेट, स्पर्श, गर्भधारण र प्रसवपीडा तथा परिश्रम हुन्छ त्यसमा काल, ताल, चाल, लय र छन्द आदिको सम्मिश्रण हुन्छ र त्यसको प्रादुर्भाव कसरी भयो त्यो निकै नै गहन विषय हो।

गीतउत्थानको यो सङ्क्षिप्त विवरण मूलत:

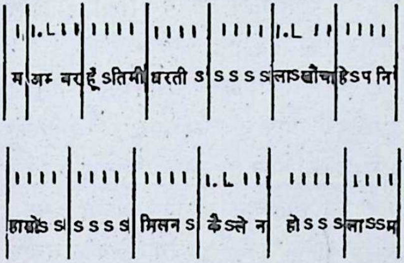
भावपक्षको कुरा भयो तर भौतिक उत्थान र क्रमशताबारे जो प्राकृत तथ्य छ त्यो प्रकृतिप्रदत्त मात्र नभएर प्रविधिमूलक पनि छ । व्याकरणकै मात्र पनि कुरा गर्ने हो भने आदिका गीतकारहरूलाई व्याकरणले बाँधेको थिएन । भावाभिव्यक्तिमा उनीहरू स्वतन्त्र अथवा फुक्का थिए । आज व्याकरणलाई दृष्टिगत नगरी गीत लेखियो भने त्यो जत्तिकै राम्रो भए पनि अशुद्ध ठहरिन्छ । तर गीतउत्थानको जो प्राकृत तथ्य छ त्यो भाषिकभन्दा ध्वन्यात्मक बढी भएको तथ्य प्रमाणसिद्ध छ । प्रारम्भका गीतहरू पनि गेयजन्य गीतहरू नै हुन् नकि पठ्यगीतहरू (Written song) । यसैले यस सन्दर्भलाई यहीं थाँती राखेर एकछिन शब्दतिर अवलोकन गरौं । शब्दभन्दा यसलाई ध्वनि, नाद अथवा आवाज (Sound) लाई बुझिदिने आग्रह यस पङ्क्तिका लेखकको छ । बोली, भाका, गीत तथा सङ्गीतको उत्पत्ति ध्वनि (Sound) बाट हुन्छ र ध्वनिको उत्पत्ति गति (movement) बाट हुन्छ । विना ध्वनि सबै श्रव्य व्यवस्थापनाहरू निरर्थक हुन्छन् । यसैले परापूर्वकालदेखिनै सृष्टिका सम्बन्धमा ध्वनि ज्यादै रहस्यपूर्ण भएर आएको छ ।

(जिस स्फोट से भौतिक जगत् निकला है उसकी पहली अभिव्यक्ति स्वरों मे हुई, इसलिए स्वर-राशि परावाणी के बहुत निकट है) डा. सम्पूर्णानन्द भन्नुहुन्छ । तर पनि भौतिक विज्ञानले सङ्गीतको मधुरतम मिठाससँगभन्दा बढी ध्वनिको विज्ञानी- करणसँग सम्बन्ध राख्छ । बमविस्फोटनको आवाज पनि ध्वनि हो, बाँसुरीको आवाज पनि ध्वनि हो र मान्छेले बोलेको बोली पनि ध्वनि हो। बमविस्फोटनमा तीक्ष्णता, बाँसुरीमा मधुरता र बोलीमा मन्दता छ । साङ्गीतीयता अथवा म्युजिकोलंजी (musicology) मा यी भिन्न प्रकरणहरूलाई जाति (Timbre) स्वरभेद, मोडुलेसन (modulation) नाद ठूलो तथा सानो हुनु र Pitch स्वर कोमल तथा तीव्र हुनु (चढ्नु घट्नु) अन्तर्गत राखिएको छ । गेय गीतलाई यी कुराहरू आवश्यक हुन्छन् । चाहे गाउनेहरू यसमा सचेत होऊन् वा नहोऊन् । गीतको सबभन्दा महत्त्वपूर्ण विधा यही ताल नै हो । काल, चाल, ताल, मात्रा, लय (Tempo) एक-अर्काका पूरक मात्र नभएर सम-प्राकृतिक पनि छ । तालमा मात्र विभाजन अथवा मात्राविभाजनको बराबरी हिसाब राखेर ताल बनेको हुन्छ र यसका उपकार्यहरू छन्द र लयले गर्छन् । अरस्तुको भनाइअनुसार कलाले प्रकृतिको अनुसरण गर्दछ । जस्तो सातै दिनको एक हप्ता हुन्छ र दिनमा घण्टाहरू, घण्टामा मिनटहरू र मिनटमा सेकेण्डहरू कार्यरत रहेका हुन्छन् । तर पनि गीतमा बजाइने ताल र समयजन्य तालमा एकरूपता रहेर पनि भिन्नताहरू छन् । यसो भएको मुख्य कारण समयजन्य ताल आधारभूत (basic timing) हो र सङ्गीतमा प्रयोग गरिने ताल अविरल ताल (Strict time beat) हो । उदाहरणार्थ, गीतमा अविरल तालको मात्र प्रयोग हुन्छ र समयजन्य तालको जो आफ्नो प्रवाह छ त्यो लौकिक नभएर प्रकृतिजन्य नियमितता तथा अनियमिततामा भर पर्ने खालको छ र यसलाई मात्रिक हिसावद्वारा तीन ताल अथवा चार तालमा बद्ध गर्न सकिंदैन । हो, यही हिसाबबाट जुन छन्दको प्रादुर्भाव हुन्छ त्यसमा ताल हुनु ज्यादै स्वाभाविक हुन्छ । पद्यको अर्को रूप गीत हो तर गद्यकविता जस्तै गद्यगीत पनि हुन सक्छ । भन्ने प्रश्न उठ्नु तर्कसङ्गत भए पनि विवादास्पद चाहिँ हुँदैन । तर साहित्यका निम्ति लेखिने गद्यगीत र गाउने प्रयोजनमा प्रतिपादित गद्यगीतमा निकै ठूलो भिन्नता पर्न आउँछ । यसो भएको मूलकारण सङ्गीतको स्वरमा गद्यका शब्दहरूमा भन्दा ठूलो आधिपत्य र

हन्छ । उदाहरणस्वरूप म आफैंले रचेको एउटा गीत प्रस्तुत गर्छु ।

म अम्बर हुं तिमी धरती
लाखौं चाहे पनि हाम्रो मिलन कहिले नहोला ।

यस गीतलाई पठन मात्र गर्ने हो भने ताल छन्दमा ठ्याक्क मिल्ने हिसाब यसमा छैन तर यसलाई गाउँदा ताल, मात्रा तथा छन्द जस्तो प्रस्तुति अनिवार्य रूपले आउनुपर्छ। आएन भने यो गेय गीत हुन सक्दैन। स्वाराङ्कनको नमूना यस्तो छ ।


म अम्बर हूँ ऽतिमी धरती ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ लाऽखौं चाहेऽ प नि
हाम्रोऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ मिलन ऽ कैऽले न होऽ ऽ ऽ लाऽऽ म

गीतविधाका शाखामा अनेक उपशाखाहरू पनि छन् र प्रत्येकका आ-आफ्ना विशिष्टताहरू हुन्छन् । वास्तवमा यी विशिष्टताहरूले नै गीतको निर्दिष्ट रूप (format) को परिचय दिन्छ ।

१. मुख्य आधारगीत (लोकगीत) र यसका शाखा-उपशाखाहरू हुन्- चाडपर्वका गीत, ऋतुगीत, नृत्यगीत र उपजातीय (ethmic group का) गीतहरू ।

२. शास्त्रीय गीत (मुख्य आधार गीत) - यसका शाखा उपशाखाहरू हुन्- ध्रुपद, धमार, ख्याल, टप्पा, ठुमरी, होली तथा चैती र कजरी ।

३. गजल- अरबी शब्द हो । फारसी भाषाबाट उर्दूले गजलको मौलिकता प्राप्त गऱ्यो। असल गेय गजल ठुमरीको अपभ्रंश रूप हो भन्ने कथन प्राय: सर्वसम्मत छ। वास्तविक गजल-गायनको निम्ति लचिलो तथा उत्कृष्ट किसिमको कण्ठको आवश्यकता पर्छ। एकपल्ट ठूलो लोकप्रियता हासिल गरेर गजल झन्डै मृतप्राय: अवस्थामा पुगेर फेरि गजलले असीम लोकप्रियता पाएको छ ।

४. भजन- धर्मसंस्कार, ईशवन्दना, आत्मोद्गार तथा आत्मोन्नतिका निम्ति गाइने गीत जसको व्याख्या गरिरहन पर्दैन ।

५. राष्ट्रिय गीत- राष्ट्र, देश तथा जातिबारे गाइने वन्दना तथा सङ्कटकालीन अवस्थामा आपसी मेल तथा एकमतको निम्ति गाइने देश-भक्तिका गीत। अधिराज्य नेपालमा राष्ट्रिय गीत (National song ?) भनेर जुन विशेषीकरण भएको छ त्यो अन्यौल उत्पादक छ । मेरो तुच्छ विचारमा यसको शीर्षक देशभक्तिका गीत भने उचित हुन्थ्यो ।

६. ब्यालेड (ballade) मध्ययुगीन युरोपमा यो शुरू भएको हो । यस प्रकारको गीतलाई घुमक्कड गायक (minstrel) हरूले गाउँने गर्थे र ब्यालेड गीतमा प्रेमगीत, घटना तथा ऐतिहासिक विवरण र गीतिश्रव्यकथाहरू समावेश गराइन्थे । युरोपीय देशहरूबाहेक दक्षिण अमेरिकामा पनि यसले खूब प्रचार पाएको थियो । नेपाली लोकगीतको फाँटमा यसलाई कर्खा अथवा करखा भनेर नामकरण गरिएको छ। गाइनेजातिले गाउने मुख्य विवरणात्मक गीतमा यसले वाचन-मुद्रण (oral doeumentation) को काम सिद्ध गरेको छ । कर्खा गीतमा डाँफे चरी, महाराज जङ्गबहादुरको, नब्बे सालको भैंचालो तथा सिंहदरबारको आगलागी जस्तो घटनात्मक विवरणको सुन्दर सविस्तार वर्णन भएको हुन्छ ।

७. सन्दर्भ सृजनात्मक गीतको भएकोले यसमा चलचित्र सङ्गीत (Film–music तथा व्यापारिक सङ्गीत (commercial music) समावेश गरिएको छैन ।

८. घटनामूलक गीत- जस्तो रेल गाडीको लाइन (रेल हिंड्ने लीक) जडान गर्दा धेरै जनश्रम तथा लामो अवधिको आवश्यकताअनुसार विभिन्न ठाउँहरूबाट भेला भएका श्रमिकहरूको लामो सहवासीय प्रक्रियाबाट त्यहाँ एक प्रकारको गीतको जन्म हुन्छ । यस्ता गीतहरू सबैभन्दा बढी संयुक्त राज्य अमेरिका, ग्रेट ब्रिटेन र क्यानाडामा उद्‌गम भएका कुराहरू प्रमाणसिद्ध छन् । अघि-अघिका दशकहरूमा सडक पिच गर्दा द्वाङ्ग (ठूलो पाङ्ग्रा) सडकमा तानिने गरिन्थ्यो र त्यहाँ पनि यस किसिमका गीतहरू जन्मेको तथ्य धेरैलाई मात्र थाहा होला । झन्डैझन्डै लोकगीत जस्तो सुनिने यस प्रकारको गीत तर प्रान्तीय अथवा आञ्चलिक लोकगीत नभएर आफ्नै प्रकारको गीत हुने गर्थ्यो । कतिपय झ्याउरे गीतहरूको जन्म पनि यस्तै घटनामूलक गीतहरूबाट पाइएको छ ।

९. आधुनिक तथा सामयिक गीत (नेपाली)- आधुनिक सङ्गीतशैलीमा रचित यस प्रकारको गीत आधुनिक कालकै उपज हो । यसमा पूर्वीयलगायत पश्चिमेली ढाँचा अथवा पाश्चात्य कर्ड, हारमोनी तथा काउन्टर पाइन्टको प्रयोग गरिएको प्राय: जताततै पाइएको छ । यसको मौलिक आधाररूप कुनै छ जस्तो प्रतीत हुँदैन । साधारण शास्त्रीय राग, लोकसङ्गीत र कर्ड प्याटर्न (chord pattern) लाई आधार मानेर रचिएका केही गीतहरू सङ्गीतकलाको यस युगका सुन्दर नमूनाहरू साबित भए तापनि अज्ञानता, निर्बोधता र अन्धानुकरणबाट रचित धेरै जस्ता गीतहरूमा विकृति नै बढी भएको देखिएको छ । उच्च श्रेणीका आधुनिक सङ्गीत रचयिताहरूमा केही न केही शास्त्रीय र पश्चिमेली सङ्गीतको ज्ञान हुनु अनिवार्य हुन आउँछ । वास्तवमा, सङ्गीतका रचनांकारहरूको मनोवृत्ति, विचार, चेतनशीलता, मनन तथा चिन्तनमा सङ्गीतको सार्थकता अथवा निरर्थकता भर पर्ने हुन्छ । कलाकारको वैचारिक सिद्धान्तमा सङ्गीत सृजनात्मक पनि हुन सक्छ र विकृत पनि हुन सक्छ ।

१०. विकसित गीतिरूप- साहित्यमा कविता, काव्य, खण्डकाव्य तथा महाकाव्य भए जस्तै सङ्गीतमा विवरणात्मक गीत (cantata) मा धार्मिक तथा लौकिक दुवै प्रकार, ओराटोरियो (Oratorio) क्यानटेटाभन्दा बृहत् रूप, अपेरा (गीति नाटक), गीति नृत्य नाटिका (ballet) आदि गीतविधाका विकसित रूपहरू हुन् ।

उपसंहार- विश्वसाहित्यमै गीतको महत्त्वपूर्ण स्थान छ । कवितालाई सङ्गीतको आवश्यकता पर्दैन तर अगेय गीतलाई अपवाद माने गेय गीतविना सङ्गीत अधुरो हुन्छ । साहित्यबाहेक गीतको गद्यसँग नजिकको सन्दर्भ छैन तर कविता (पद्य) सँग भने गीतको प्रगाढ घनिष्ठता छ । दुवैको स्वरूप एक अर्कोसँग मिल्छ मानौं कविता र गीतसाहित्य आमाकी दुई छोरी हुन् र साइनो-सम्बन्धले यी दुई दिदी-बहिनी हुन् । दिदी-बहिनीमा धेरै समानता हुन्छन् स्वभाव तथा आनी-बानी पनि मिल्ने खालको हुन्छ । तथापि दुइटीमा प्रकृतिजन्य आ-आफ्ना विशिष्टता हुन्छन् । यसैले गीत र कवितामा पृथक्ता हुन्छ र यी दुई एक अर्कदेखि छुट्टिन्छन् । अझ गीतमा सङ्गीतको परिवेश थपिए त्यो कवितादेखि निकै छुट्टा हुन्छ । शास्त्रीय तथा लोकगीतका पद्यहरू गायनको माध्यम परिलक्षित हुन्छ ।

साहित्य तथा सङ्गीत जस्तो कलाकृतिको व्याख्या हुँदा मानवसंस्कृति-सभ्यताको क्रममा गीतिकलालाई अग्रिम पङ्क्तिमा राख्न सकिन्छ । गीतिकला मानवसभ्यताको प्रथम प्रात:को एकदम पुरानो कला हो । लेख्ने अक्षरको

शुरूआत हुँदा नहुँदा गीतिकलाले शैशवकाल पार गरिसकेको कुरा anthropologist तथा areheologist हरूले पत्ता लगाईसकेको तथ्य पनि प्रमाणित छ। भन्ने नै हो भने सारा प्रकृति नै गीतले गुञ्जायमान छ। भनिन्छ, चराको बोलीमा पनि गीत हुन्छ तथापि हामी त्यसका गेडाहरू बुझ्दैनौं र पनि हामीलाई त्यो प्रिय लाग्छ। सङ्गीतज्ञ Paul winter (पल विन्टर) को यो भनाइ साह्रै सारगर्भित छ। उनी भन्छन् - It would be a sad and quiet, lonely forest if no birds sang except the nightingale. मैले कतै पढेको थिएँ- सङ्गीतले अमूर्तता व्यक्त गर्छ भने शब्दले विषयलाई मूर्तरूप प्रदान गर्छ। दार्शनिकहरू भन्छन् अहिलेको विश्वमा खड्किएको कुरा नै समस्वरता हो। समस्वरताको सन्दर्भमा श्री अरविन्दको भनाइ छ "व्यापक विश्वलय ने उनके बृहत् गानाको बुना और जीवन हमारे लयमय ताल को यहाँ इसके योग्य बनाने का यत्न करता है। वह हमारे सीमाओं को असीम में लीन कर देती है और शान्त को अनन्त में बदल देती है।"

- अ.गु.

गीति-काव्य (लिरिक)- वैयक्तिक संवेदनालाई काव्यात्मक अभिव्यक्ति दिने गीति-रचनाको अङ्ग्रेजी साहित्यमा एउटा दीर्घ र समृद्ध परम्परा छ। कतिपय यस्ता रचनाहरू भाव-प्रवणता, पद-लालित्य, उक्ति-सौरभ र चिन्तन-सूक्ष्मताले गर्दा समयको प्रवाहमा पनि अम्लान रहेका छन् र कुनै एउटै भौगोलिक सीमामा परिसीमित नरही विभिन्न भाषिक समुदायमा समानरूपले सतृष्ण पढिन्छन्।

गीतिकाव्य मूल रूपबाट स्वानुभूति अनुप्रेरित आत्मपरक अथवा व्यक्तिपरक गेय रचना हो। संवेदनाको तीव्रताले नै गीतिकारको व्यक्तित्व निर्धारित गर्छ। प्रामाणिक मनोवेगबाट रचना सर्वजनीन र सम्प्रेषण-सुलभ बन्दछ र यसले व्यापक भाव-बन्धुत्वको सृष्टि गर्छ। त्यसकारण, बाल-उद्वेग अथवा अपरिपक्व भावुकताबाट मात्र श्रेष्ठ गीतिको रचना सम्भव छैन।

गीतिमा स्वानुभूति केन्द्रीय तत्त्व हो। यसको उत्कृष्टता अनुभूतिको प्रकृति, त्यसको गुणात्मकता, प्रस्तुतिको परिपाक आदि जस्ता अनेक आधारभूत तत्त्वहरूबाट परिभाषित हुन्छ। गीतिको उत्प्रेरक भाव उपयुक्त तथा गरिमा-गर्भित हुनु अत्यावश्यक छ। तर, निष्ठाको अभावमा भावाभिव्यक्ति निष्प्राण हुने हुनाले अनुभूत संवेगको प्रभावकारी अतिव्यक्तिमा निष्ठा, भाषा र प्रतीकयोजना उपयुक्त सौन्दर्यसज्जा, सुसङ्गतता, समरसता, सहजता तथा स्पष्टता नितान्त आवश्यक तत्त्वहरू हुन्। गीतिको अङ्ग्रेजी संज्ञा 'लिरिक' हो जसको निर्माण मूल शब्द 'लायर' बाट भएको हो। व्युत्पत्तिको दृष्टिबाट हेर्दा 'लायर' अथवा 'वीणा' नामक वाद्ययन्त्रसँग गाइने रचनालाई 'लिरिक' भनेको हो। नामको आधारमा, शब्दनिर्माणमा युक्तिसङ्गतता देखिए पनि 'लिरिक' को अर्थ-विस्तार भएको छ र अहिलेको व्यापकतामा 'लायर' अथवा वीणा असान्दर्भिक भएको छ। निजीपन, वैयक्तिकता, आत्मपरकता गीतिकाव्यको मूल प्रकृति हो, उत्स हो।

विषय र रचनास्वरूपको दृष्टिले गीतिकाव्यको परिधि विस्तृत र विविधतापूर्ण छ। प्रेम, पीडा, आनन्द, हर्ष, भक्ति, आशा, अभिलाषा, व्यथा, विषाद आदिका स्वानुभूतिपरक रचनाहरू यसमा पर्दछन्। सङ्क्षेपमा, यसको सुदीर्घ शृङ्खलामा रागविरागका रचनादेखि चिन्तन र दर्शन-प्रधान रचनासम्म गीतिकाव्यअन्तर्गत पर्दछन्। अनुभूतिको तीक्ष्णता र प्रस्तुतिको कौशल मूल

तत्त्व हो । यसको अपवाद विचार, चिन्तन अथवा दर्शन-प्रधान रचनालाई पनि मानिदैन, हुन सक्तैन । अनुभूतिको निष्ठा, तीव्रता, सौन्दर्य-दृष्टि, भाषिक उपयुक्तता, चिन्तनलाई काव्यान्तरण गर्दा शिल्पको कुशलता मनोवेग प्रेरित रचना झैं दर्शन, विचार अथवा चिन्तन-प्रधान रचनामा पनि अङ्गीभूत तत्त्व मानिन्छन् । यसको अभावमा विचार-प्रधान रचना कविता होइन, पद्यात्मक निबन्ध बन्न जाने खतरा रहन्छ ।

गीतिकाव्य व्यक्तिनिष्ठ रचना भएकोले यसमा स्वानुभूतिलाई मूल कारकतत्त्व मानिन्छ । तर, यस्ता समुदायप्रधान रचना पनि गीतिकाव्यअन्तर्गत पर्दछन् । हेब्रु गीतिरचनालाई यस प्रसङ्गमा उद्धृत गर्न सकिन्छ । त्यहाँ समुदायको चेतनाको सामूहिक अभिव्यक्ति भएको छ । हुनलाई प्राचीन यहूदी अहंमन्य थिए; तर उनको आत्मकेन्द्रीयता व्यक्तिगत होइन, समूहगत थियो, सम्पूर्ण यहूदी जातिको थियो । त्यसकारण बाइबलको साम अथवा भजनखण्डमा व्यक्त भएको 'म' सर्वनाम कुनै व्यक्ति गायक नभई, सम्पूर्ण यहूदी समाजको साझा सामूहिक आशा, अनुताप, र विश्वासको अभिव्यञ्जक हो ।

आधुनिक युगमा वैयक्तिकताको अभूतपूर्व विकासले काव्यमा सामूहिक स्वरलाई केही अंशमा मन्द र प्रतिस्ठापित गरेको छ । वैयक्तिकताले निजी अनुभूतिको स्वरलाई तीव्र गरेको छ । तथापि, भक्तिपद, देशप्रेमका रचना आदिमा सामाजिकता र सामूहिकताको सघन स्वर व्यक्त भइ नै रहेको छ । सामाजिक चेतना आन्दोलित भएको वेला काव्यमा सामूहिक उद्वेगको स्वर तीक्ष्ण रूपमा सुनिन्छ । अङ्ग्रेजी साहित्यमा ठूलो अहंवादी मानिने उन्नाइसौं शताब्दीका स्वच्छन्दतावादी कवि जर्ज गार्डन बाइरोन (१७८८-१८२४) ले समाजको सामूहिक तीव्र आवेगलाई काव्यमा सशक्त अभिव्यक्ति दिए र युरोपमा अति प्रभावशाली किसिमबाट क्रान्तिको सफल सन्देश प्रचारित गरे ।

विषयवस्तु, रूपविधान र काव्यप्रविधिको दृष्टिले गीतिरचनाहरू विभिन्न प्रकारका हुन्छन् । यी आधारहरूले गर्दा ओउ अथवा सम्बोधगीत, एलिजी अथवा शोकगीत, इपिस्टल अथवा पत्रात्मक गीत, सेटायर अथवा व्यङ्ग्यरचना, सोनेट अथवा चुतुर्दशपदी आदि गीतिकाव्यअन्तर्गत पर्ने भए पनि यिनमा भिन्नता छ ।

सम्बोधगीत सामान्यतः एउटा छन्दोबद्ध गीत हो जसको विषय, अनुभूति, अभिव्यक्तिशैली गौरवपूर्ण हुन्छ र यसमा विचारको युक्तियुक्त क्रमिक विकास हुन्छ । स्वरूपविधानको दृष्टिले सम्बोधनको रूपमा यो लेखिन्छ । अङ्ग्रेजीका केही प्रसिद्ध सम्बोधगीतहरूमा एडमन्ड स्पेन्सर (१५५२-१५९९) को 'एपिथालेमियन', जोन ड्राइडन्ड (१६३१-१७००) को 'ओड टू द मेमोरी अफ मिसेस किलिंग्रू, एलेक्जेन्डर्स फिस्ट', विलियम कोलिन्स (१७२१-५९) को 'ओड टु इभिनिंग', पर्सिविसे सेली (१७२२-१८२२) को 'ओड टु द वेस्ट विन्ड', जोन किट्स (१७९५-१८२१) को 'ओड टू ग्र नाइटिंगल', 'ओड टु अ ग्रिसियन अर्न', विलियम वर्डसवर्थ (१७७०-१८५०) को 'ओड अन द इन्टिमेशन्स अफ इमोर्टेलिटी', अल्फ्रेड टेनिसन्स (१८०९-९२) को 'ओड अन द डेथ अफ ड्यूक औफ वेलिंगटन' आदिलाई लिन सकिन्छ ।

'शोकगीत' पनि एउटा आत्मपरक रचना हो । व्यक्तिगत शोक-सन्तप्तताको यस प्रत्यक्ष अभिव्यक्तिमा संवेग र भावको निष्ठा आधारभूत तत्त्व हो । कुनै प्रियजनको मृत्युमा आन्तरिक पीडाको वाणीको रूपमा रचिने

शोक-गीतको स्वरूपमा कालक्रममा विशद् विकास र विस्तार भएको छ । व्यक्तिको मात्र होइन, समुदायको व्यथाको अभिव्यक्तिरूपमा पनि शोकगीत लेखिएको छ । यस रचनाको माध्यमबाट कहिलेकाहीं कविले कुनै महान् व्यक्तिप्रति श्रद्धाञ्जलि पनि अर्पित गरेको देखिन्छ । कहिलेकहीं यस्तो रचनामा चिन्तन र दार्शनिकताको प्रधानताले कविको मूल भाव शोक गौण भएको पनि देखिन्छ । जीवन, मृत्यु, नियति आदिसित सम्बद्ध कतिपय गम्भीर प्रश्नहरूले पूर्ण पर्सिविसे सेलीको 'एडोनायस' र रोवर्ट ब्राउनिंगको 'ला साई सिअज' यस्तै शोक-गीतहरू हुन् । अधिकांशमा शोकगीतहरूमा चिन्तन र दर्शन आदि व्यक्त भएका हुन्छन् । बाइ वर्षको अल्पायुमा सन् १८३३ मा असाधारण प्रतिभाका आफ्नो अन्तरङ्ग मित्र आर्थर एच. हैलमको मृत्युमा लर्ड टेनिसनद्वारा लिखित 'इन मेमोरियम' नामक प्रसिद्ध कविताका शोक-गीतहरू यसै श्रेणीमा पर्दछन् । आधुनिक साहित्यमा शोक-गीत साहित्यिक समालोचनाको माध्यम पनि भएको छ। सर विलियम वाटसनको 'वर्डसवर्थस ग्रेम' यस सम्बद्धमा अङ्ग्रेजी भाषाको एउटा विशिष्ट कृति हो ।

शोकगीतको एउटा प्रकार हो 'ग्वालगीत' अथवा 'ग्राम्यगीत' । ग्रीसमा आरम्भ भएको यस प्रकारको रचनाको एउटा लामो साहित्यिक परम्परा छ । पुनर्जागरणकालमा युरोपका अन्यान्य साहित्यहरूमा पनि यस प्रकारको गीत लेख्ने परम्पराको थालनी भयो । 'ग्वाल-गीत' मा कवि मेष-पाल अथवा गोठालाको रूपमा आफ्नो सहचरको मृत्युमा शोक व्यक्त गर्छ, विलाप गर्छ। स्पेन्सरदेखि आर्नोल्डसम्मका अङ्ग्रेजी कविहरूले यस प्रकारका गीतहरू लेखेका छन् ।

शोकगीत विषादप्रवण रचना हो । यसमा पीडा, व्यथा, पश्चात्ताप र चिन्तनको प्राधान्य हुन्छ । प्रसिद्ध कवि थोमसग्रे (१७१६-७१) को विख्यात शोकगीत एलेजी इन अ कन्ट्री चर्च यार्ड यसै कोटिको रचना हो ।

गीतिकाव्यअन्तर्गत कतिपय अन्य प्रकारका रचनाहरू समावेश गरिन्छ । यिनमा 'चतुर्दशपदी'कविता विशेष रूपले उल्लेख्य छ । हुनलाई यस चौदह-पङ्क्तीय रचनाबारे केही निर्धारित नियमहरू छन् । तर, यसका सैद्धान्तिक आधारहरूको निरन्तर पालना नभएकोले 'चतुर्दश-पदी'लाई 'इटालियन' र 'सेक्सपेरियन' दुई कोटिमा विभाजत गर्ने चलन छ । नियमित रचनालाई इटालियन र नियमअनुसार नलेखिएकोलाई 'सेक्सपेरियन' नामले जानिन्छ ।

गीति-काव्यमा कवि अर्न्तमुखी हुन्छ र रचनाको विषयवस्तु निजी अनुभवबाट निर्धारित गर्छ। फलस्वरूप, यसको क्षेत्रअन्तर्गत कविको वैयक्तिक अनुभूतिका रचनादेखि समाजको विस्तृत आनन्दोत्सवसम्मका गीतहरू समावेश गर्न सकिन्छ ।

– यु.प्र.व.

चतुर्दशपदी- (सं. चतुर्दश-पाद+ई) = अ. 'सनेट' (ल्या. 'सोनुस' (=आवाज) 'सोन' (=आवाज, गीत) प्रा. प्रोभेन्सल 'सोनेट' (=छोटो गीत) इटालियन 'सोनेटो' अं. 'सनेट')

विशेष प्रकारले संरचना गरिएको अन्त्यानुप्रासयुक्त चौध हरफको गीतिलाई सनेट भनिन्छ। अङ्ग्रेजी सनेटका लागि नेपाली साहित्यमा प्रयोग गरिने शब्द चतुर्दशपदी हो। यस्तो विशिष्ट काव्यरूप सन् १२२० को दशकमा इटालीमा शुरू भएको हो । सनेटको सबभन्दा पुरानो नमूना सिसिलियन सावाहा गियाकोमो दा लेन्तिनोका कविताहरूमा पाइन्छ । यिनका कविताको अन्त्यानुप्रासको संयोजन यस प्रकारको हुन्छ- कखकख कखकख

गघङ गघङ । प्रत्येक पाउमा एघार मात्रा र दुइटा चतुष्पदीले बनेको 'स्ट्राम्बोटो' भनिने इटालियन गीतिमा तीन-तीन पाउ भएको दुइटा टेइ जोरे लम्ब्याउँदा सनेट शुरू हुन गएको हो भन्ने केही विद्वान्हरूको मान्यता छ । सनेटको प्रारम्भिक कालमा कविहरू आफ्ना विचार र तर्कहरूलाई चौध पङ्क्तिको श्लोकमा अटाउने प्रयत्न गर्थे । विस्तारै चतुर्दशपदी विस्तारित काव्यहरूमा प्रयोग हुन थाल्यो । तेऱ्हौं शताब्दीको अन्त्यतिर दुरान्तेले एक-आपसमा सम्बद्ध चतुर्दशपदीहरू लेखे । चतुष्पदी श्लोकमा कखखक कखखक अनुप्रास मिलाउने पहिला व्यक्ति गुइटोन द अरिज्जो हुन् । चतुर्दशपदीको उत्तम प्रयोग गर्ने ठूला कवि दाँते हुन् ।

सन् १३३२ मा आन्टोनिओ दा टेम्पो नाम गरेको पादुआक एक जना विद्वान् न्यायाधीशले सनेट का १६ प्रकार र तिनका कैयौं उप-प्रकार हुन सक्छन् भनेर लेखेका छन् । तर दुई प्रकार का सनेट को चाहिं मुख्य रूपमा चर्चा गरिनु आवश्यक देखिन्छ - इटालियन -अर्थात् पेट्राको र अङ्ग्रेजी अर्थात् सेक्सपियरेली । इटालियन सनेट अष्टपदी र षटपदी दुई भागमा बाँडिएका हुन्छन् । पहिलो विभाजनमा पर्ने अष्टपदीको अन्त्यानुप्रास कखखक-कखखक र दोस्रो विभाजनमा पर्ने षट्पदीको अन्त्यानुप्रास गघङगघङ, गघगगघग वा गघङगघङ हुन्छ । यसप्रकार दुई भाग भएका चतुर्दशपदीमा अष्टपदीमा मुख्य भार पर्दछ; अर्थात् गीतिमा व्यक्त गर्न खोजिएको मुख्य विचार, संशय, समस्या, चिन्तन, जिज्ञासा, विवरण, रोष, आकाङ्क्षा, आदर्श आदि कुराको अभिव्यक्ति अष्टपदीमा हुन्छ । षट्पदीले यस भारलाई हल्का पारिदिन्छ; अर्थात् संशय वा समस्याको समाधान प्रस्तुत गर्दछ; चिन्तन, जिज्ञासा वा प्रश्नको उत्तर दिन्छ; रोष या आक्रोशलाई शान्त पार्दछ, कुनै चीज प्राप्त गर्ने उत्कट इच्छालाई सान्त्वना दिन्छ, आदर्शका परिकल्पनालाई साकार तुल्याउँछ । अर्थात् अष्टपदीमा अभिव्यक्त भएको वा उठाइएको भावना, वा प्रश्नको समापन, परिपूर्ति या समाधान षट्पदीमा हुन्छ ।

अङ्ग्रेजी चतुर्दशपदी इटालियन चतुर्दशपदीभन्दा धेरै फरक हुन्छ । अङ्ग्रेजी चतुर्दशपदीमा चार श्लोक हुन्छन्- तीन चतुष्पदी र एक द्विपदी । चतुष्पदीको आफ्नो अनुप्रास-योजना हुन्छ; द्विपदीको आफ्नो भिन्नै अनुप्रास हुन्छ । स्पेन्सरको चतुर्दशपदीमा अन्त्यानुप्रास एक-आपसमा यसरी बुनिएका हुन्छन् -कखकख, खगखग, गघगघ ङङ । सेक्सपियरी चतुर्दशपदीको अन्त्यानुप्रास चाहिँ कखकख, गघगघ ङचङद्ध छछ हुन्छ । अङ्ग्रेजी चतुष्पदीको अन्त्यमा द्विपदीमा सामान्य तथा पूर्वकथित् कुराको टिप्पणी हुन्छ या तिनको सारलाई सूक्तिको रूपमा प्रस्तुत गरिएको हुन्छ । पेट्रार्क, इऱ्यासमस, सिडनी जस्ता अधिकारीहरू के भन्छन् भने प्राचीन कविहरूको अनुकरण सारग्रही हुनुपर्छ र यसो गर्न आफ्नो स्वभाव र अनुभवको अनुकूल पनि हुन्छ । पुनर्जागरणकालका सिद्धान्तवादीहरू के सोच्तछन् भने साहित्यिक अभ्यासको तरीकाको रूपमा कुनै विशिष नमूनाको अनुकरण गर्नु सर्वव्यापी प्रकृति र सत्यको साहित्यिक सादृश्यको अनुकरण गर्नु वा प्रतिरूप तयार पार्नुभन्दा तल्लो तहको अभ्यास हो ।

सत्रौं शताब्दीको फ्रान्सेली शास्त्रवादमा प्रकृतिको अनुकरणलाई त्यस्तो चयन-प्रक्रिया हो भनेर मानियो जसअनुसार आम मानवीय अनुभूतिलाई लेखकले प्राचीन आलोचनाका नियम तथा युगसमीचीनताको आफ्नो धारणा यी दुईको प्रकाशमा आदर्शीकरण गर्दछ ।

अठारौं शताब्दीमा प्रतिस्पर्धाद्वारा आफ्नो नमूना (मोडेल) को आत्मालाई पकड्ने कुरामा जोड दिन थालियो । मौलिकताका प्रशंसकहरू प्रकृतिको अनुकरण र मोडेलको अन्धानुकरणको भिन्नतामाथि बढी बल दिने गर्छन्; यसले गर्दा दोस्रो किसिमको अनुकरण विस्तारै बदनाम हुँदै जान्छ र अर्कोतिर प्रकृतिको अनुकरण झन्‌झन् स्वच्छन्दतावादी सूत्रमा परिवर्तित हुँदै जान्छ । हुनत १९ औं शताब्दीका थोरै लेखकहरू (मुख्य रूपमा कलरिज) साहित्यिक अनुकरणको धारणालाई प्रकृति र कल्पना जस्ता विचारधारासँग मिलाएर तुलना गर्छन् तापनि अनुकरण जस्तो शब्द विस्तारै साहित्य-सिद्धान्त र आलोचनावाट क्रमशः त्यागिँदै जान्छ । अनि आलोचनात्मक विचारको यस प्रकारको त्यागले गर्दा 'प्रकृति' र 'प्रकृतिको अनुकरण' जस्ता शब्दहरू विस्थापित हुँदै जान्छन् र तिनका ठाउँ यथार्थवाद, प्रकृतिवाद जस्ता शब्दले लिन्छन् । मोडेलको अनुकरण गर्नुपर्छ भन्ने विचारका पक्षधरहरू बीसौं शताब्दीमा निकै थोरै छन्, तापनि टी.एस. इलियट जस्ता ख्यातिप्राप्त आलोचक पनि मानव साहित्यिक परम्पराको कुरा गर्छन् अर्थात् अनुकरणको सिद्धान्ततर्फ सङ्केत गर्दछन् ।

काव्यरूपको हिसाबले सबै प्रकारका चतुर्दशपदीमा केही सामान्य गुणहरू पाइन्छन् । यसमा रहेको विशिष्ट प्रतिबन्धले गर्दा सनेट कविको काव्यप्रतिभाका लागि एउटा हाँकको रूपमा अघि सर्छ । साथै यसले कविलाई आफ्नो शीप प्रदर्शन गर्ने मौका पनि दिन्छ । चौध हरफको छोटो विस्तारभित्र पाइने छन्द (गीत्यात्मकता) र अनुप्रासले पाठकहरूको कानमा रमाइलो सङ्गीतात्मक प्रभाव सृष्टि गर्न सक्तछ । संरचनाको स्थिरताले गर्दा बढी या घटी शब्दहरू राख्न पाउँदैन । यसमा अभिव्यक्तिको सुस्पष्टता र पूर्णतामा बढी जोड दिइएको हुन्छ । रचनाको सङ्क्षिप्तताले गर्दा चतुर्दशपदीमा विचार र भावहरूको प्रगाढता पाइन्छ ।

- श्री. लो.

चम्पू- चपि गत्याम् यस चौरादिक धातुबाट यो चम्पू शब्द निष्पन्न हुन्छ । चपि+ऊ=चम्पू यस्तो यसको व्युत्पत्ति हो । काव्यभेदमध्ये एक भेद मानिने यस शब्दको संस्कृतका कोषग्रन्थहरूमध्ये प्रतिष्ठित अमरकोषमा उल्लेख छैन, यद्यपि त्यसैको समीपतर शब्द चम्पकको उल्लेख छ । अमरकोषका रचयिता अमरसिंह विक्रमादित्यका नवरत्नमध्ये एक हुन् भनिन्छ । त्यसो हुँदा यदि विक्रमादित्यलाई प्रथम विक्रम शताब्दीका मान्ने हो भने त्यस समयसम्म चम्पू शब्द काव्यको एक विधाको अर्थमा प्रसिद्ध थिएन भन्न करै लाग्छ । अग्निपुराणमा वर्णित अभिधानलाई विद्वान्‌हरूले सर्वप्रथम कोष मानेका छन् । अग्निपुराण संस्कृतको विश्वकोषसरह हो । त्यसको ३३७ अध्यायमा काव्यको भेद गर्दा गद्य, पद्य, मिश्र यी तीन भेदको उल्लेख छ, चम्पूको उल्लेख छैन । यसै गरी भट्ट हलायुधको अभिधानरत्नमाला नामक कोषग्रन्थमा, आचार्य मेदिनीकरको मेदिनीकोषमा आचार्य हेमचन्द्रको अभिधान चिन्तामणि नामक कोषग्रन्थमा पनि चम्पू शब्दको उल्लेख प्राप्त भएन । आचार्य हेमचन्द्र गुजरातका प्रसिद्ध राजा सिद्धराज जयसिंहका समकालिक हुन् । संवत् ११९५ को उज्जयिनीको शिलालेखले त्यस समय मालवा जयसिंहको अधिकारमा थियो भन्ने ज्ञात हुन्छ । त्यसो हुँदा त्यस समयसम्म चम्पू शब्द काव्यको भेदविशेषमा प्रसिद्ध थिएन भन्ने ज्ञात हुन्छ । संस्कृत साहित्य-शास्त्रका आचार्य भामह, दण्डी, वामनले पनि काव्यको एक विधाको रूपमा चम्पूको उल्लेख गरेका छैनन् । यादव प्रकाशाचार्यको

वैजयन्ती कोषमा-

गद्यपद्यमयी चम्पूः सारणी पद्य मालिका।
शृङ्गाराद्यधिकं काव्यं समासाद्यन्तु दण्डकम् ॥ (२/४/४२)

यस्तो उल्लेख छ र चम्पू शब्दको उल्लेख पाइन्छ। यादव प्रकाशाचार्य श्रीभाष्यका लेखक रामानुजाचार्यका गुरु हुन् । रामानुजाचार्यको समय विक्रम संवत् १०९४-११९४ मानिन्छ । त्यसो हुँदा त्यसवेला चम्पू शब्द काव्यको एक भेदको रूपमा मानिएको ज्ञात हुन्छ ।

संस्कृतका लक्षणग्रन्थहरूमा काव्यको लक्षण विभिन्न प्रकारले गरिएको पाइन्छ। वाङ्मयको क्षेत्रमा कार्य गर्दा अर्थ बुझाउन शब्दको प्रयोग गरिन्छ। त्यसो हुँदा काव्यमा पनि शब्द र अर्थ उभयको अस्तित्व हुन्छ, यसमा सन्देह छैन । त्यसै हुनाले भामह र रुद्रटले शब्द र अर्थलाई नै काव्य मानेका छन्; शब्दार्थौकाव्यम् उनीहरूको उक्तिको सारांश हो। किन्तु शब्द र अर्थको प्रयोग सम्पूर्ण वाग्व्यवहारमा नै हुने हुँदा सम्पूर्ण वाग्व्यवहार नै काव्य हो ? यो शङ्का उत्पन्न हुन सक्छ । त्यसको उत्तरमा आचार्य मम्मटले - शब्द र अर्थ उभय नै हुन्, किन्तु उभयनै दोषरहित र गुणले मुक्त हुनुपर्छ । अलङ्कारले पनि युक्त हुनु राम्रो कुरो हो, कहींकहीं अलङ्कार नभए पनि काव्यमा न्यूनता आउँदैन । भन्ने पक्ष उपस्थापित गरेका छन् । 'तद्दोषौ शब्दार्थौ सगुणा वनलङ्कृती क्वापि' यो उनको उक्तिको सारांश हो। एक आचार्यका अनुसार वनिता र कविता भूषण (अलङ्कार) विना भूषित हुँदैनन् भन्ने पनि छ। पीयूर्षवर्ष कवि जयदेवले-

अङ्गीकरोति यः काव्यं शब्दार्थावनलङ्कृती ।
असौ न मन्यते कस्मादनुष्णमनलङ्कृती ॥ (चन्द्रालोक १/८)

'यदि अलङ्काररहित काव्य हुन्छ भने अग्नि शीतल हुन्छ भन्ने किन नमान्ने ?' भनेका छन् । आचार्य जयदेवका अनुसार-

निर्दोषा लक्षणवती सरीतिर्गुणभूषणा,
सालङ्कार रसानेक वृत्तिर्वाक् काव्यनाम भाक् ।' (चन्द्रालोक १/७)

अर्थात् पद-पदांशगत, वाक्य-वाक्यांशगत, तथा रसगत आदि दोषले शून्य अक्षरसंहृति आदि लक्षणले युक्त, पाञ्चाली गौडी आदि रीतिले युक्त शब्द र अर्थमा आश्रित अनुप्रास-उपमा आदि अलङ्कारले पनि युक्त, भारती आदि कृतिले पनि युक्त वाक्य नै काव्य हो ।' आचार्य जगन्नाथको कथन- 'रमणीय अर्थको प्रतिपादक (राम्रो र रमाइलो कुरो बताउने) शब्द काव्य हो ।' भन्ने छ । 'रमणीयार्थ प्रतिपादकः शब्दः काव्यम्' उनको कथनको सारांश हो। आचार्य विश्वनाथको कथन छ- 'वाक्यं रसात्मकं काव्यम्' रसात्मक वाक्य (रसीलो कुरो नै) काव्य हो ।)

काव्यका मुख्य दुई भेद छन्- दृश्य र श्रव्य । दृश्यकाव्यमा भावाभिनय हुन्छ । नाटक, चलचित्र आदि दृश्यकाव्य हुन् । साहित्य-दर्पणकारले दृश्यकाव्यको रूपक नामकरणको कारण बताएका छन्- 'तद्रूपारोपात्तु रूपकम्' प्रदर्शक (अभिनेता, नट) मा काव्यमा वर्णित नायक नायिका आदिको स्वरूपको आरोप गर्नाले रूपक भनिन्छ । भावाभिनय भनेको अवस्थाको अनुकरण गर्नु हो । रूपकका दश भेदमध्ये नाटक एक भेद हो । यस्तै शब्दगत अयवा वाक्यगत रसको आस्वादन कर्णेन्द्रियले श्रवण गरेर (कानले सुनेर) गरिन्छ भने त्यो श्रव्यकाव्य हो। श्रव्यकाव्यका तीन भेद छन्- पद्यकाव्य, गद्यकाव्य र चम्पूकाव्य। पद्यकाव्य त्यो हो जुन काव्यका पदहरू छन्दोबद्ध वा लयबद्ध छन्। त्यो पद्यकाव्य पनि महाकाव्य, खण्डकाव्य,

मुक्तक काव्यको भेदले तीन प्रकारको मानिएको छ। नेपाली साहित्यमा महाकवि लक्ष्मीप्रसाद देवकोटाको **शाकुन्तल**, **सुलोचना** र बालकृष्ण समको **चिसो चूह्लो** महाकाव्य हुन् भने **मुनामदन** खण्डकाव्य हो अनि कवि शिरोमणि लेखनाथको **ऋतुविचार** चाहिँ मुक्तककाव्य हो ।

श्रव्यकाव्यको द्वितीय भेद गद्यकाव्य हो। गद्य त्यो शब्द र अर्थको योजना हो जुन छन्दोबद्ध छैन। संस्कृत साहित्यमा गद्यकाव्यका चार भेद गरिएका छन्- मुक्तक, वृत्तगन्धि, चूर्णक, उत्कलिकाप्राय । समासरहित सरल गद्यकाव्यको मुक्तक नाम गरिएको छ भने मध्यमा केही पद्यहरू पनि भएको गद्यकाव्य वृत्तगन्धि भनिन्छ। लघु समासपदहरू भएको चूर्ण भनिन्छ भने दीर्घ समस्त पदहरू भएको चाहिँ उत्कलिकाप्राय भनिन्छ।

श्रव्यकाव्यको तृतीय भेद चाहिँ चम्पू वा चम्पूकाव्य मानिएको छ। चम्पूकाव्यमा गद्य र पद्यको समान रीतिले मिश्रण हुन्छ । चम्पूकाव्यमा गद्य र पद्यको मिश्रण के कति अंश रहने यस सम्बन्धमा यो भन्न सकिन्छ भावात्मक विषय पद्यमा हुनु उचित हुन्छ; वर्णनात्मक विषय गद्यमा हुनु उचित हुन्छ, यो कुरो भन्न त सकिन्छ किन्तु इयत्ता निश्चित गर्न भने सकिँदैन।

चम्पूकाव्य गद्यकाव्यको उत्कृष्ट रूप हो भन्न सकिन्छ । त्यसै हुनाले संस्कृतमा चम्पूकाव्यहरू गद्यकाव्यपश्चात् नै निर्मित भएका भेटिन्छन्। यद्यपि गद्य र पद्यको मिश्रण वेद र वेदका एक भाग उपनिषद्हरूमा पनि पाइन्छ, किन्तु लौकिक संस्कृत साहित्यमा गद्यपद्यको मिश्रणरूप चम्पूकाव्य विक्रमको दशौं शताब्दीपश्चात् नै निर्माण भएको पाइन्छ । नलचम्पू यस विधाको प्राचीनतम ग्रन्थ हो, जुन त्रिविक्रम भट्टको रचना हो। त्रिविक्रम भट्ट दशौं शताब्दीको प्रथमार्द्धमा विद्यमान भएको प्रमाण प्राप्त छ । त्यसपछिका सोमप्रभ सूरिको यशस्थितलक चम्पू, तथा अन्य चम्पूकाव्य रामायणचम्पू, भारतचम्पू, नीलकण्ठ विजय चम्पू, विश्वगुणादर्शचम्पू (१८ औं शती विक्रमको रचना) प्रसिद्ध छन्। हाम्रो राष्ट्रभाषा नेपालीमा चम्पूकाव्यको निर्माण न्यून मात्रामा नै भएको छ । कवि बालकृष्ण समको **मेरो कविताको आराधना** चम्पूकाव्य हो भन्न सकिन्छ ।

– दु. प्र. द.

चरण (पाउ)- वार्णिक, मात्रिक जुनसुकै पनि छन्दका चारै पाउ हुन्छन्। यसमा पनि वार्णिक छन्द समवृत्त (चारै पाउमा समान अक्षरसङ्ख्या र गण हुने) अर्ध समवृत्त (बिजोर पाउमा एक थरी, जोर पाउमा अर्को थरी वर्णसङ्ख्या र गण-व्यवस्था हुने) विषमवृत्त (चारै पाउमा अलग-अलग गण-व्यवस्था र वर्णसङ्ख्या हुने) सबै थरी छन्दका चारै पाउ हुन्छन् तर लेखाइ अथवा पङ्क्ति-विन्यास फरक देखिन्छ किनभने पङ्क्ति र पाउ एकै होइन । छन्दको पाउलाई चरण भनिन्छ तर पङ्क्तिलाई चरण भनिंदैन। संस्कृत काव्यक्षेत्रमा थोरै अक्षरका पाउ हुने छन्दहरू बढीमा पन्ध्र अक्षरका पाउ हुनेसम्मलाई दुई पाउको एक पङ्क्ति बनाएर लेख्ने, छाप्ने चलन छ ।

नेपाली काव्यक्षेत्रमा प्राचीन कालदेखि मोतीरामको समय र त्यसभन्दा पछि कविता कल्प्रदुम (१९६१) र सुब्बा होमनाथ केदारनाथका विराट्पर्व, कृष्णचरित्र जस्ता पुस्तकहरूका श्लोकबद्धलाई पनि गद्य जस्तो तुल्याएर छापिएको पाइन्छ। श्लोकसङ्ख्याको अङ्कका आधारमा मात्र पद्य भनेर बुझ्नुपर्दछ। तर सूक्तिसिन्धु (१९७४) मा भने लेखनाथीय आधुनिक कालको सुन्दरी, माधवी को परम्परामा छन्दका पाउ अनुसारको

पङ्क्तिविन्यास मिलाएको पाइन्छ ।

आधुनिक युगमा पद्यकविता अथवा छन्दोबद्ध कविता लेख्दा वा छाप्दा दायाँ र बायाँ लामो छोटो पारेर अथवा नागबेली आकारको पङ्क्ति तुल्याएर छाप्ने चलन आएको छ। शार्दूलविक्रीडित, स्रग्धरा जस्ता लामा छन्दलाई विश्रामस्थल भएका ठाउँमा टुऱ्याएर चार पाउको आठ पङ्क्ति बनाएर छाप्ने चलन पनि आएको छ उदाहरणका लागि महाकवि लक्ष्मीप्रसाद देवकोटाको **शाकुन्तल** महाकाव्य नै पर्याप्त छ ।

छन्दोबद्ध कविताको पङ्क्ति-विन्यासमा कलात्मकता भयो भने कविता पढ्नेहरू आकर्षित पनि हुन्छन् जसमा कलाप्रेमसम्बन्धी मनोवैज्ञानिक तथ्य हुन्छ । त्यसैले पनि हुन सक्छ शास्त्रीय छन्दबाट मुक्त भएका कवितामा पनि पङ्क्ति-विन्याससम्बन्धी कलात्मकता देखिन थालेको छ, नमूनाको लागि केदारमान 'व्यथित' को **सङ्गम** कविता-सङ्ग्रहलाई लिन सकिन्छ ।

वार्णिकमा अनुष्टुप् र मात्रिकमा आर्या छन्द भने अझै पनि दुई पाउको एक पङ्क्ति बनाएर लेख्ने चलन कायमै रहेको देखिन्छ ।

- भ. रा. प.

चरित्र- चरित्रको सम्बन्ध कथा, उपन्यास, नाटक, एकाङ्की, महाकाव्य, खण्डकाव्य आदि आख्यानात्मक कृतिसँग छ । यसका निम्ति प्रयुक्त हुने अर्को शब्द पात्र पनि हो । अङ्ग्रेजीमा यसका लागि क्यारेक्टर शब्दको प्रयोग गरिन्छ। पूर्वीय साहित्यशास्त्रमा नाटकका सन्दर्भमा पात्रविषयक केही चर्चा गरिएको छ, तर सो क्रममा चरित्र शब्द होइन नेता शब्द प्रयुक्त भएको पाइन्छ । यसबारे पश्चिमेली चिन्तकहरूले व्यापक विचार र मन्थन गरेका छन् ।

चरित्रलाई आख्यानात्मक कृतिमा देखा पर्ने व्यक्तिका रूपमा परिभाषित गरिन्छ । पश्चिमेली साहित्यशास्त्रका प्रवर्तकका रूपमा विख्यात व्यक्तित्व अरस्तुले पात्र वा व्यक्ति नै चरित्र हो भन्ने आफ्नो अभिमत व्यक्त गरेका छन् । यस मतको अझै पुष्टि गर्दै एबटले जे व्यक्ति हो त्यही चरित्र हो भन्ने परिभाषा अघि सारेका छन्। यस सन्दर्भमा लिबनिजले मनुष्य व्यक्ति हो, पशु होइन भन्ने स्पष्टीकरण दिएका छन् । यिनले मनुष्यलाई व्यक्तिको संज्ञा दिँदै व्यक्ति बुद्धिमान्, आत्मचेतन, सतत गतिशील, अनिर्वचनीय र अद्भुत् सत्त्व हो भन्ने खोलुवा दिएका छन्। लाजोइ एग्री चरित्रलाई मनुष्यको भित्री प्रकृति मान्छन्। मनोवैज्ञानिक दृष्टिकोण अँगाल्दै विलियम आर्करले चरित्र मानिसको बौद्धिक, भावुक र हतास बानीको सम्मिश्रण हो भन्ने मन्तव्य दिएका छन् ।

उपर्युक्त परिभाषाहरूको सार खिचेर भन्ने हो भने आख्यानमा देखा पर्ने व्यक्तिहरू विभिन्न प्रकारका नैतिक र अभिवृत्तीय गुणहरूले युक्त हुन्छन् र यसै अभिलक्षणका कारण तिनलाई चरित्र भनिन्छ । आख्यानात्मक कृतिमा चरित्रको नैतिकता र अन्य गुणहरूको अभिव्यक्ति उसले जे बोल्छ त्यस संवादबाट र उसले जे गर्छ त्यस कार्यव्यापारबाट गरिन्छ । यस प्रक्रियाबाट विश्वसाहित्यमा कतिपय अविस्मरणीय चरित्रहरूको सिर्जना गरिएको छ । रामायणका राम, सीता र रावण, द गुड अर्थ द गुणको वाङ्गलुङ्ग, अन्ना केरेनिनाकी अन्ना, वार एन्ड पीसका पिंरी र नतासा, मादाम बभेरीकी मादाम बभेरी, जन क्रिस्टाफको क्रिस्टाफ, डन किहोतीका किहोती र साङ्कोपान्जा आदि आफ्ना चारित्रिक गुणका कारण अविस्मरणीय चरित्र मानिन्छन् ।

चरित्र र त्यसको चित्रणले प्राचीन कालभन्दा आधुनिक कालमा बढी महत्त्व पाएको देखिन्छ । नाटकका सन्दर्भमा विचार गर्दै अरस्तुले

चरित्रभन्दा बढी महत्त्व कथालाई दिएका छन् । उनले कथानकलाई आत्मा मानेका छन् र चरित्रका अभावमा पनि नाटक हुन सक्छ भन्ने दृढता व्यक्त गरेका छन्। यसको विरोध र खण्डन साहित्यका आधुनिक चिन्तक अर्नोल्ड बेनेटले गरेको पाइन्छ। यिनले राम्रो आख्यानात्मक कृतिको जग चरित्रनिर्माण हो र यसबाहेक अरू केही पनि होइन भनेर चरित्रमै सम्पूर्ण बल दिएका छन्। आधुनिक विचारक एवं समालोचक स्टिफेन स्टेन्डालले पनि चरित्रलाई नै उपल्लो महत्त्व दिएको पाइन्छ। उनका अनुसार कथा, उपन्यास आदि आख्यानात्मक कृतिहरू मानिसको यथार्थताले बनेका घर हुन्, जसमा उसको व्यवहार, वातावरण, विकास, आय, मनोभाव आदिको चित्रण हुन्छ। यस तथ्यका आधारमा स्टेन्डालले के दावी गरेका छन् भने आख्यानात्मक रचना लेख्न जसले पनि लेखनी उठायो ऊ पात्रहरू खडा गर्ने र तिनको चरित्रचित्रण गर्ने कामबाट जोगिन सकेन । प्रसिद्ध उपन्यासकार र उपन्यास-सिद्धान्तका चिन्तक हेनरी जेम्सले उपर्युक्त दुवै पक्षलाई अँगाल्दै मध्यम मार्गको अनुसरण गरेको पाइन्छ। यिनले स्पष्ट रूपमा के मानेका छन् भने चरित्र र कथानकलाई बेग्ल्याएर हेर्नु घातक हो, किनभने नाक र कानको तुलना गर्दै एउटालाई चाहिंदो र अर्कालाई नचाहिंदो ठहराउन सकिंदैन ।

फलत: आधुनिक आख्यानमा कथानक र चरित्रलाई अविभाज्य तत्त्व मानिन्छ। कथानक भनेको घटनाहरूको व्यवस्थित र कलात्मक नियोजन हो, तर घटनाहरू आफैं पूर्ण हुँदैनन् । घटनाका आधार केही चरित्र हुन्छन्, किनभने चरित्रका माध्यमबाट नै घटनाहरूले घट्ने अवसर पाउँछन् । चरित्रको सार्थक कार्यव्यापार नै घटना हुने हुँदा र घटनाहरूले नै चरित्रको विश्लेषण वा चित्रण गर्ने हुँदा दुवैलाई आख्यानको अविभाज्य तत्त्व मानिएको हो ।

अविभाज्यताका कारण आधुनिक आख्यानात्मक कृतिमा कथानकलाई शरीर र चरित्र एवं त्यसको चित्रणलाई आत्मा मानिएको पाइन्छ । प्राणविना शरीर सारहीन र अस्तित्वविहीन हुने हुँदा अनि शरीरविना प्राण निराधार र अमूर्त हुने हुँदा दुवैलाई महत्त्वपूर्ण ठानिएको हो । यति हुँदाहुँदै पनि चरित्रको तुलना प्राणसँग गरिएको छ र प्राणलाई शरीरभन्दा महत्त्वपूर्ण ठानिने हुँदा आख्यानमा अपेक्षाकृत उपल्लो स्थान चरित्रकै रहेको देखिन्छ ।

आख्यानात्मक कृतिमा देखा पर्ने चरित्रहरू मूल रूपमा निम्नलिखित दुई प्रकारका हुन्छन् :-

(१) अचर चरित्र- यस्ता चरित्रहरू कृतिको प्रारम्भदेखि अन्त्यसम्म आफ्ना दृष्टिकोण र अभिवृत्तीय गुणहरूमा स्थिर रहन्छन्। यिनमा विशेष खालको कुनै परिवर्तन आउँदैन र कृतिमा पहिला जस्ता देखिएका हुन्छन् पछिसम्म पनि त्यस्तै रहिरहन्छन्। यिनमा खास वा कुनै महत्त्वपूर्ण प्रकारको परिवर्तन दृष्टिगोचर हुँदैन । चार्ल्स डिकेन्सको डेभिड कपरफिल्ड नामक उपन्यासको मिकावर नामक पात्र यस्तै खालको अचर चरित्र हो ।

(२) चर पात्र- यस्ता चरित्रहरू कृतिको विकासका साथै महत्त्वपूर्ण अथवा क्रान्तिकारी ढङ्गमा परिवर्तित भएका देखिन्छन् । यिनमा परिवर्तन क्रमिक रूपमा विकसित भएर देखिन्छ अथवा कुनै चरमको परिणामका रूपमा परिलक्षित हुन्छ । चर चरित्रहरू कृतिका आरम्भमा जस्ता हुन्छन्, कृतिका अन्त्यमा पुग्दा त्यसभन्दा निकै भिन्न वा पूरै फेरिएका देखिन्छन् । चार्ल्स डिकेन्सकै अर्को उपन्यास ग्रेट एक्स्पेक्टेसनमा देखा पर्ने पिप नामक पात्र अन्तत: सिनित्तै फेरिएको

पाइन्छ ।

चर अथवा अचर जुन प्रकारको भए पनि चरित्रको चित्रणमा स्थिरता हुनु आवश्यक छ । स्थिरताको निम्ति नै चरित्रको परिवर्तन आकस्मिक ढङ्गमा नगरी उसको स्वभावको पृष्ठभूमिमा गरिन्छ । यसो नहुँदा चरित्र नै अविश्वसनीय र अपत्यारिलो हुन पुग्छ ।

चरित्रलाई मुख्य दुई वर्गमा छुट्याइने उपर्युक्त मूल धारणाका सीमामा रही विभिन्न आधारहरूबाट पात्रको वर्गीकरण गरिन्छ । चरित्रको वर्गीकरण गर्ने आधारहरू र ती आधारहरूबाट वर्गीकरण गर्दा देखा पर्ने चरित्रका प्रकारहरू तल प्रस्तुत छन्:

(१) लिङ्ग- यो पात्रको शारीरिक जात छुट्याउने आधार हो । यस आधारबाट हेर्दा पात्रहरू दुई प्रकारका हुन्छन् , (क) पुरुष र (ख) स्त्री । पुरुष पात्र आख्यानका नायक, खलनायक, सहनायक आदि हुन्छन् भने स्त्री पात्र नायिका, खलनायिका, सहनायिका आदि हुन्छन् ।

(२) कार्य- आख्यानमा सबै पात्रको उत्तिकै कार्य हुँदैन । कार्य वा कार्यमूल्यको घटीबढीका आधारमा पात्रहरू तीन प्रकारका हुन्छन्, (क) प्रमुख, (ख) सहायक र (ग) गौण । प्रमुख पात्र सबैभन्दा बढी कार्य वा सबैभन्दा बढी मूल्यको कार्य गर्ने व्यक्ति हुन्छ भने गौण पात्र सबैभन्दा घटी कार्य वा सबैभन्दा घटी मूल्यको कार्य गर्ने व्यक्ति हुन्छ ।

(३) प्रवृत्ति- यस आधारमा आख्यानका पात्रहरू दुई प्रकारका हुन्छन्, (क) अनुकूल र (ख) प्रतिकूल । अनुकूल पात्र सकारात्मक व्यक्ति हुन्छ भने प्रतिकूल पात्र नकारात्मक व्यक्ति हुन्छ ।

(४) स्वभाव- यस आधारमा पात्रहरू दुई प्रकारका हुन्छन्, (क) गतिशील र (ख) गतिहीन । स्थितिअनुरूप परिवर्तित हुने पात्र गतिशील प्रकारको र आद्यन्त उस्तै रहने पात्र गतिहीन प्रकारको हुन्छ ।

(५) जीवन-चेतना- यस आधारमा पनि पात्रहरू दुई प्रकारका हुन्छन्, (क) वर्गगत र (ख) व्यक्तिगत । वर्गगत पात्रले कुनै सामाजिक वर्गको प्रतिनिधित्व गर्छ भने व्यक्तिगत पात्रले आफ्नै मात्र प्रतिनिधित्व गर्छ ।

(६) आसन्नता- आख्यानमा उपस्थिति वा आसन्नताका आधारमा पात्रहरू दुई प्रकारका हुन्छन्, (क) नेपथ्यपात्र र (ख) मञ्चपात्र । कृतिमा नेपथ्यपात्रको परोक्ष वर्णन र उपस्थिति हुन्छ भने मञ्चपात्रले प्रत्यक्ष कार्य गर्छ ।

(७) आबद्धता- यस आधारमा पनि पात्र दुई प्रकारका हुन्छन्, (क) बद्धपात्र र (ख) मुक्तपात्र । आख्यानको पर्याधारमा रहेका सन्दर्भहरूमा बाँधिएर सार्थक हुने पात्रलाई बद्ध र सो पर्याधारबाट अलग्ग भएर पनि सार्थक हुने पात्रलाई मुक्त भनिन्छ ।

आख्यानात्मक कृतिमा चरित्रलाई उपस्थित गराउने वा देखाउने तरीकालाई चरित्रचित्रण भन्छन् । चरित्रचित्रणलाई परिभाषित गर्दै अरस्तुले यसको मूल आधार चारित्र्यलाई मानेका छन् । उनका अनुसार चारित्र्य भनेको व्यक्तिको रुचि र अरुचि हो । स्कट मेरिडिथका भनाइमा चरित्रचित्रण भनेको उही आख्यानको एउटा पात्रलाई अर्को पात्रबाट छुट्ट्याउने प्रणाली हो । छुट्ट्याउने काम पात्रहरूका वैयक्तिक र विशिष्ट गुण वा प्रवृत्तिहरू दर्शाएर गरिन्छ भन्ने यिनको दृष्टिकोण छ । यस विषयमा एम. एल. रबिन्सनको मान्यता के छ भने चरित्रचित्रण भनेको आख्यानमा पात्रहरूको त्यस्तो स्वभाविक अङ्कन हो जसले पात्रहरूलाई पुस्तकका निर्जीव पृष्ठबाट अलग्याएर जीवन्त वैयक्तिकता प्रदान गर्छ ।

उपर्युक्त परिभाषाहरूका आधारमा निष्कर्षत: के भन्न सकिन्छ भने कुनै विशेष

स्थितिमा रहेको वा अल्झेको मानिस कुन वेला कुन भावनाद्वारा कसरी प्रेरित हुन्छ र त्यस प्रेरणाले गर्दा उसले के सोच्छ, के बोल्छ, के गर्छ आदि कुराहरू सजीवताका साथ देखाउनु नै चरित्रचित्रण हो ।

आख्यानात्मक कृतिहरूमा चरित्रचित्रण गर्ने मुख्य दुई विधि वा प्रकार छन् :

(१) प्रदर्शनात्मक विधि- यस विधिमा लेखकले आफ्ना आख्यानात्मक कृतिका चरित्रलाई कुराकानी र कार्यव्यापार गरेको देखाउँछ । चरित्रको कुराकानी र कार्यव्यापारमा के उद्देश्य र अभिवृत्ति रहेको छ भन्ने उसले खोलेर बताउँदैन, बरू जे बुझ्नु छ आफैं बुझून् भनेर पाठकहरूलाई नै जिम्मा लगाउँछ । यस विधिलाई नाटकीय विधि पनि भनिन्छ ।

(२) कथनात्मक विधि- यस विधिमा आख्यानका लेखकले साधिकार हस्तक्षेप गरेर चरित्रबारे सबै कुरा बताउँछ र चरित्रको उद्देश्य एवं अभिवृत्तिको मूल्याङ्कनसमेत आफैंले गर्छ । पाठकका जिम्मामा केही नछाडी सबै कुरा आफूले नै बुझाउँछ ।

उपर्युक्त दुवै विधिहरूबाट सर्वोत्तम रचनाहरू लेखिएका छन् तापनि दोस्रो विधिमा कलात्मकताको उपेक्षा हुने हुँदा पहिलो विधिलाई बढी महत्त्वपूर्ण ठानिन्छ ।

असल चरित्रचित्रणका केही गुणहरू निर्धारित गरिएका छन् । चरित्रको असल चित्रणमा सामान्यत: निम्नलिखित गुणहरू हुनुपर्छ भन्ने मानिन्छ :

(१) आख्यानात्मक कृतिमा देखा पर्ने चरित्र त्यसको कथानकलाई पाइक पर्दो हुनुपर्छ। कथानक र चरित्रचित्रणमा अनुकूलता भएन भने कथा एकातिर भाग्छ र चरित्र अर्कोतिर दौडन्छ। यसले गर्दा कृतिमा विसङ्गति र विरोधाभास उत्पन्न हुने हुँदा चरित्रचित्रणमा अनुकूलता हुनु आवश्यक छ ।

(२) चरित्रचित्रणमा स्वाभाविकता हुनुपर्छ । चरित्रको आचरण एवं व्यवहारसँग मिल्दो चित्रण नै स्वाभाविक हुन्छ । चरित्रचित्रण स्वाभाविक हुँदा चरित्रहरू पत्यारिला हुन्छन्, तर स्वाभाविकताका अभावमा चरित्रहरू अपत्यारिला हुन पुग्छन् ।

(३) कृतिका निर्जीव पानामा पनि चरित्र सजीव देखिने खालको चित्रण हुनुपर्छ । आख्यानमा पात्रको सजीवतालाई चरित्रचित्रणको ठूलो गुण मानिन्छ । यसबाट काल्पनिक पात्र पनि जिउँदो पात्र झैं कलकलाउँदा हुन पुग्छन् ।

(४) चरित्रचित्रणमा यथार्थता हुनुपर्छ । यसका लागि चरित्रचित्रण समाजमा पाइने वास्तविक पात्रको मूल रूपका सन्निकट र त्यसैमा आधारित हुनुपर्छ। मूल रूपको यथार्थ प्रतिलिपि प्रस्तुत गर्नुभन्दा त्यसमा केही कल्पनासमेत थपेर चरित्रको नवनिर्माण गर्नु राम्रो ठानिन्छ ।

(५) चरित्र मौलिक प्रकारको हुनुपर्छ । मौलिक खालका पात्रको सिर्जनाका लागि चरित्रचित्रणमा मौलिकता हुनु आवश्यक छ। एउटै प्रकारका पात्रहरू विभिन्न आख्यानात्मक कृतिहरूमा आउँन सक्छन्, तर तिनमा केही नवीनता, साजीपन र भिन्नता हुँदा मौलिकता उत्पन्न हुन्छ । समानतामा भिन्नता ल्याउने खालको नवीनताले चरित्रचित्रणमा मौलिकता ल्याउँछ र पात्रलाई ग्राह्य तुल्याउँछ ।

(६) चरित्रहरूमा द्वन्द्व वा सङ्घर्ष हुँदा पात्रहरू जीवन्त देखिन्छन् र तिनको चरित्रचित्रणमा सशक्तता आउँछ। आख्यानात्मक कृतिमा सङ्घर्ष विरोधी शक्तिहरूमा अथवा विरोधी भावनाहरूमा हुन्छ । द्वन्द्वले पात्रलाई वास्तविक जीवनको जस्तै जीवन्तता प्रदान गर्छ र चरित्रचित्रणलाई सशक्त तुल्याउँछ ।

(७) चरित्रचित्रणमा कलात्मक परिपूर्णता हुनुपर्छ । पात्रबारे मुख्यमुख्य कुरा अनुत्तरित नरहनु परिपूर्णता हो । कोरा यथातथ्यताबाट पृथक् रही चरित्रका आवश्यक पक्षहरूको सन्तुलित चित्रण गर्दा कलात्मकता आउँछ ।

आधुनिक समालोचनामा चरित्र र चरित्रचित्रणलाई आख्यानको सबैभन्दा महत्त्वपूर्ण उपकरण मानिन्छ ।

–मो.श.

चर्यागीति-साहित्य- चर्यागीतिसाहित्य नेपालको आफ्नैपन र विशेषता भएको गीतिसाहित्य हो । यो मुक्तक शैलीमा रचित गेयप्रधान **चर्यागीत** हो । चर्यागीतको 'चर्या' शब्द चर+यत्+टाप्को संयोजनबाट बनेको छ । यसको शाब्दिक अर्थ हो आचरण विधि, अनुष्ठान, संस्कारको नियमित अनुष्ठान आदि । चर्याको सन्दर्भमा गुह्य समाजतन्त्रमा यसरी उल्लेख गरिएको देखिन्छ -वज्रधर भगवान् भन्नु हुन्छ, "जसले भक्ष अभक्ष, शुद्ध-अशुद्धको भेदभाव गर्छ त्यसलाई सिद्धि लाभ हुँदैन, तर भेदभावलाई छोडी समता र अद्वय भावना गरी चर्यापालना गर्छ यो व्यक्ति बुद्धहरूको प्रिय हुने हुन्छ र चाँडै लघु बुद्धत्व प्राप्त गर्ने हुन्छ ।" यो चर्या गुप्त चर्या हो, जुन चर्याबाट जगत्को उद्धार गर्न सकिन्छ । यस्तो चर्यालाई बढी प्रभावकारी बनाउन सङ्गीतसँग एकाकार गरिएको देखिन्छ । यसरी वज्रयानमा चर्यागीतको आफ्नै किसिमको अलग अस्तित्व रहेको देखिन्छ । यो चर्या गुह्य र रागचर्या हो । रागचर्याले बुद्धत्व वा बुद्ध बोधित्वसमेत प्राप्त गर्न सक्ने कुरा उल्लेख भएको पाइन्छ ।

चर्याविहीन जीवन एक नीरस र शून्यप्रायः हुने हुन्छ । प्रज्ञापारमिता अर्थात् शून्यताज्ञानलाई वोध गरी निर्माणमार्गलाई साक्षात्कार गराइदिने काम चर्याको हो । यसलाई अझ सुगम, सहज, रसमय र जीवन्त बनाई स्थायित्व प्रदान गर्नका लागि गीतिमय बनाएको महसूस हुन्छ । यसरी चर्यागीतिसाहित्यको माध्यमले वज्रयानदर्शनलाई अगाडि बढाउँन र अज्ञानरूपी अन्धकारलाई नाश गर्दै ज्ञानरूपी ज्योतितर्फ मानव-भावनालाई प्रवाहित गर्न चर्यागीतको प्रारम्भ भएको अनुमान गरिन्छ । चर्याको पूरा नाम चर्यापद हो जुन दोहाछन्दमा रचिएका छन् । नेवारीमा यसलाई चचा, चजा, चःचः, वज्रगीत र आँम्हेको नामले पनि सम्बोधन गरिन्छ ।

नागबासदहको जल निकाली नेपाल उपत्यकालाई बसोवास योग्य बनाउने श्रेय महामञ्जुश्रीलाई दिएको कुरा स्वयम्भू महापुराणमा उल्लेख छ । त्रेतायुगमा नेपाल आएको महामञ्जुश्रीले गुह्येश्वरी देवीलाई भक्तिपूर्वक षोडशभुज र श्री हेबज्र नैराला नामक दुईवटा चर्यागीत गाएको कुरा उल्लेख भएकोले सोही गीत चर्यागीतिसाहित्यको प्रारम्भिक गीत मान्नुपर्ने देखिन्छ । तर यी गीतहरू कुन चाहिँ हुन् तिनको प्रामाणिक रूपमा पत्ता लागेको देखिँदैन । चर्यागीतमा पुरानो गीत महाशून्यतावादका दार्शनिक नागार्जुन वा नागार्जुनपाद (ई.सं. २००) को श्री महाकाल गीतलाई मानिएको देखिन्छ । तर यी नागार्जुन महाशून्यतावादका प्रतिपादक हुन् वा होइनन् छुट्याउने कुनै आधार भने मिलेको देखिँदैन । यो गीत हिन्दीमा राग र षटङ्कार तालमा रचना गरिएको छ । अर्को पुरानो चर्यागीत टुंडिखेलका शङ्कटा चण्डमहारोषण देवताका प्रतिष्ठापक र बुङ्गमती लोकेश्वरको यात्रा चलाउने राजा नरेन्द्रदेव (ई. ६४३-९०) समकालिक आचार्य बन्धुदत्त आचार्यद्वारा रचित हुंकारसञ्जात हुन् । यो गीत चण्डमहारोषणको गुणवर्णन गीत हो । यस चर्यागीतपरम्परालाई जीवन्त बनाइ राख्ने प्रसिद्ध रचनाकार र गायकहरूमा केहीको नाम यसरी उल्लेख गर्न सकिन्छ-

महामञ्जुश्री, शान्तिकराचार्य (राजा प्रचण्डदेव), नागार्जुन, ओडियानाचार्य, वज्रपादाचार्या, बन्धुदत्ताचार्य, अद्वय वज्र, ओङ्कार वज्र, हुंकारवज्र, शास्वतवज्र, वाक्वज्र, हासवज्र, परमादिवज्र, रत्नवज्र, सुरत वज्र, जीवचन्द्र, लीलाघज्र, मञ्जुवज्र, वन्दकृत देव, गोदारी, कुलिसा, कर्णपा, नारोपा, सरहपा आदि हुन् ।

विगत केही दशकदेखि यस क्षेत्रमा विशेषज्ञ र जानिफकारको रूपमा चर्चित केही वज्राचार्यहरूमा बुद्धदर्शन वज्राचार्य, धर्मरत्न वज्राचार्य, जोगमुनि वज्राचार्य, आनन्दमुनि वज्राचार्य, अमोघवज्र वज्राचार्य, निष्ठानन्द वज्राचार्य, सप्तमुनि वज्राचार्य, सप्तरत्न वज्राचार्य, गुह्यहर्ष वज्राचार्य, आशाकाजी वज्राचार्य (पाटन) आदि हुन् ।

प्राचीनकालदेखि धार्मिक रूपले गाउँदै र नृत्यसमेत गर्दै आएको चर्यागीतलाई वज्रयानपरम्पराअनुसार मूल रूपमा दुई खण्डमा विभक्त गर्न सकिन्छ ।

(१) निगम चर्यागीत र (२) आगम चर्यागीत

(१) निगम चर्यागीत:- यस प्रकारका गीतलाई सार्वजनिक रूपमा गाउने प्रदर्शन गर्ने गर्दै आएको देखिन्छ। यसमा कुनै प्रकारको प्रतिबन्ध नरहेको बुझिन्छ । यस किसिमको चर्यालाई पनि साधारण चर्यागीत र मृत्युपूजामा गाइने गीत गरी दुई प्रकारले उल्लेख गर्न सकिन्छ ।

(१.१) साधारण चर्यागीतमा 'रक्त गणेश', 'श्री वसुन्धरा देवी' आदिलाई लिएको देखिन्छ ।

(१.२) मृत्युपूजामा खास गरी तीन महीने, ६ महीने र वर्षदिने पुण्यतिथिमा 'मायाजाल' चर्यागीत गाउने गरिन्छ ।

(२) आगम चर्यागीत:- यो गीत सार्वजनिक रूपमा गाउने र प्रदर्शन (नृत्य) गर्ने गरिदैन। यो आगम वेद जस्तै हो । वेद ज्ञानको भण्डार हो । दीक्षा लिनु नै ज्ञान प्राप्त गर्नु हो । यो ज्ञान प्राप्त गर्ने स्थानलाई आगम भनेको यसै कारणले हुनुपर्छ । दीक्षा (रहस्यपूजा) ग्रहण गरिसकेका वज्रयानी वज्राचार्य, शाक्य, तुलाधर आदिले मात्र गुह्य पूजामा गाइने र नृत्यप्रदर्शन हेर्ने अधिकार हुन्छ । यस आगम चर्यालाई पनि दुई खण्डमा विभाजन गर्न सकिन्छ ।

(२.१) साधारण गुह्य पूजाअन्तर्गत हुने पञ्चशालीपूजा (रहस्यपूजा) गर्दा गोकूदहन, सेलामू (जन्मदिन, गृह शुभकार्य आदि) पूजा गर्दा नन्दी नमस्कार, रागमाला, विश्वसरोरूह, अनिल, आदि चर्यागीत गाउने गर्दछन् भने वज्राभिषेकपछि हुने होंपि (होम) पूजा, सेखबलि पूजा आदिमा पनि गाउनुपर्दछ । मध्येमेरू गीत एउटा धेरैजसो पूजाआजामा सबभन्दा पहिले गाउनुपर्ने चलन देखिन्छ ।

(२.२) अति गुह्य पूजाअन्तर्गत हुने अहोरात्रि, छत्तीससामथ (षट्त्रिंशात्मक), अष्टचत्वारिंशत, चतु:षष्ठीसम्बर, सिन्हामत (सिन्दूरात्मक चक्रपूजा), पञ्चायनिपूजा, त्रियोदशात्मक चक्रपूजा आदि प्रस्तुत गर्न सकिन्छ । यस्तो ठूलठूला गुह्य पूजा हुंदा सबै देव-देवीहरूको चर्यागीत गाई सोही देवताहरूको मुद्रामा नृत्यसमेत गरिन्छ । यस अवसरमा विभिन्न आचार्यहरूले रचना गरिएका गीतहरू राग, तालमा ता: (मुजुरा जस्तो तर त्योभन्दा सानो ठोकेर बजाउने बाजा), डमरु र पञ्चताल बाजाले पनि साथ दिने गरिन्छ ।

चर्यागीतको रचना देव-देवीहरूको भावभक्तिले विभोर भई तत्काल रचना गरेको देखिन्छ भने आफ्ना जजमानहरूको अनुरोधमा आचार्यहरूले सृजना गरेका पनि छन्- जस्तै 'हुं विज सम्भव' चर्यागीतको अन्तिम वाक्यमा यसरी लेखिएको छ-

> ...सतगुरु चरणे शिरे धाये भनयी गीत श्री
> कुलिसा २ दानपतिरे मनोहर्ष सद्म मण्डल

अधिता ।

चर्यागीत पूर्णरूपमा धार्मिक गीतको रूपमा मानिदै आएको छ। यस दृष्टिकोणले चर्यागीतलाई महायान बौद्धधर्मका देव-देवीहरू र हिन्दूधर्मका देव-देवीहरूको गीत गरी दुई प्रकारले विभाजन गर्न सकिन्छ। हिन्दूधर्मका देवताहरूमा नृत्येश्वर (महादेव), रक्त गणेश आदि हुन् ।

यस गीतलाई विषयवस्तुको दृष्टिकोणले देव-देवीहरूको स्तुति, प्रशंसा, वर्णन, भक्तिभाव, आराधना, एकापट्टि छ भने अर्कोतर्फ शून्यतादर्शन र जीवनदर्शनमा विभाजन गर्न सकिन्छ । साहित्यिक रसको दृष्टिकोणले भक्तिरसका गीतहरू अत्यधिक मात्रामा देखिन्छ भने मायाजाल जस्तो करुणरसप्रधान गीत देव-देवीहरूको आकृतिका कारण भयानक र रौद्ररसमा पनि देखिन्छ ।

चर्यागीतका मुख्य पक्ष राग र ताल पनि हुन् । भारतीय भरतनाट्यमको सङ्गीत अनुसारका राग-रागिनीहरूको नाम मिले तापनि नेपालको आफ्नैपनमा विकसित भएको देखिन्छ । राग-रागिनीहरू ३२ प्रकारका देखिन्छन् । तालमा पनि आफ्नै प्रकारको विशेषता छ। मात्रा र तालले समय नाप्ने कार्य गर्दछन्। मात्राले समयको अवधि वा गतिलाई सङ्केत गर्दछ । मात्राको सहायताले ताल बन्दछ । यस ताललाई मिलाउने काम ता: बजाई गरिन्छ। यही तालको सुरमा भावमुद्रा, अङ्ग-सञ्चालनमुद्रा, हस्तमुद्रा, पादमुद्रा, तालमुद्रा आदि हुन्छ ।

चर्यागीतको भाषा बङ्गाली, हिन्दी, मैथिली आदिमा देखिए तापनि शुद्ध भाषामा नभई अपभ्रंश भाषामा भएको कुरा धेरै विद्वान्हरूद्वारा मानिएको छ। भारतका पण्डित हरप्रसाद शास्त्रीले नेपालको दरबार लाइब्रेरी (वर्तमान राष्ट्रिय अभिलेखालय) बाट पत्ता लगाएका र अन्य चर्यागीतका ग्रन्थहरू (सरोजबज्ररका दोहाकोष, कान्हापाडरका दोहाकोष, डाकार्णव र चर्याचर्यविनिश्चय (ई.सं. १९०७ मा पत्ता लगाएको) को एक भागमा हजार वर्ष पुराना बङ्गाली भाषामा बौद्धगान ओ दोहा प्रकाशित गरे । उहाँको आफ्नो पुस्तकको परिचयमा चर्याचर्यविनिश्चयको भाषा पुरानो बङ्गाली भाषा हो भनी उल्लेख गरिएको छ। प्रबोधचन्द्र बाग्ची आदिले पनि यसको भाषा बङ्गाली नै मानेका छन् । चर्यागीतिकोष पुस्तकका सम्पादक नीलरतन सेनले परिचयमा यसरी लेखेका छन्- "नेपालको राष्ट्रिय अभिलेखालयमा अध्ययनको समयमा मैले त्यहाँका पेशागत वाचकको रूपमा काम गरि रहनुभएका केही परम्परागत पण्डितहरूसँग यस ग्रन्थबारे विचारविमर्श गर्ने अवसर पाएको थिएँ । उहाँहरूले यस गीतको भाषा मैथिली र टिप्पणी मात्र संस्कृत भाषामा भएको र पुरानो मैथिली, बङ्गाली अथवा आसामी भाषाभन्दा अलिकति फरक भएको कुरा उल्लेख गर्नुभएको थियो। सुनीतिकुमार चटर्जीले यसको भाषा पुरानो बङ्गालीमा भएको र अरू तीनवटा हस्तलिखित ग्रन्थको भाषामात्र पूर्वीय अपभ्रंश भाषा मान्नुभएको छ । डा. सुकुमार सेनले भने यसरी टिप्पणी गरेका छन्- चर्याचर्यविनिश्चयको गीतमा बौद्ध सिद्धाचार्यहरूको सङ्केत निहित छ । त्यो सङ्केत आजकल हाम्रो लागि प्राय: अबोध्य भएको छ । त्यसो भए पनि गीतको बाह्यार्थ बुझ्न गाह्रो छैन। तर भाषा समुच्चय बुझ्न भने कठिन छ किनभने बङ्गाली भाषाले त्यस समयमा प्राकृत भाषाको काँचुली फेरी अर्को रूप लिइसकेको थियो । वास्तवमा चर्याचर्यविनिश्चयका गीतहरूका भाषामा संस्कृत तत्सम, मैथिली आदि मिसिएको देखिएबाट पनि यो भाषा अपभ्रंश भाषाको

रूपमा देखिन आउँछ ।

चर्याचर्यविनिश्चय (आश्चर्यपूर्ण चर्यागीतको सङ्ग्रह) मा रहेका चर्यागीत र नेपालमा परम्परागत रूपमा गाउँदै आएको गीतमा के कस्तो भिन्नता देखिन्छ तुलनात्मक दृष्टिकोण तल प्रस्तुत गरिन्छ । यसका निम्ति चर्पटीपाका शिष्य, मणिभद्रा र पद्मवज्रका गुरु कुककरीपाले गाएको गीत नमूनाको लागि तल दिइन्छ ।

राग गबडा-
दुलि दुहि पिटा धरण न जाइ,
रूखेर तेन्तली कुम्भीरे खाअ ॥
आँगन धरपण सुन भो विद्याती,
कानेट चौरि निल अधराती ॥धु.॥
ससुरा निद गेल बहुडी जागअ,
कानेट चोरे निलका गइ मागअ ॥धु.॥
दिवसइ बहुडी काडइ डरे भाअ,
राति भइले कामरू जाअ ॥धु.॥
अइसन चर्या कुक्करी-पाएँ गाइअ,
कोडि मज्झेँ एकुडि अहिं सनाइड ॥धु.॥

यस गीतलाई मोटामोटी तवरले केलाई हेर्दा निम्न कुराहरू अवगत गर्न सकिन्छ ।

१) नेपालमा गाइने चर्यागीतहरू पूर्णरूपमा देवदेवीसम्बन्धी वर्णन, भक्तिभाव र दर्शन आदि सम्बन्धी धार्मिक गीतहरू देखिन्छन् भने यो गीत यसभन्दा भिन्न कामुक विषयसित सम्बन्धित भएको देखिन्छ ।

२) यस गीतमा राग गबडा उल्लेख भएको छ, तर काठमाडौंभित्र गाइने चर्यागीतमा बत्तीस राग छन् जसमा यो राग देखिँदैन ।

३) चर्यागीतले मूल रूपमा आध्यात्मिक भावनाको सम्बरगण, योगिनी आदि देवदेवीहरू साक्षात्कार गरी प्रज्ञाज्ञानलाई शून्यताबोध गराई निर्वाणमार्ग प्राप्त गराउने नेपालको चर्यागीतको मूल लक्ष्य देखिन्छ भने सो लक्ष्य यसमा देख्न सकिँदैन ।

४) चर्यागीतको अन्तमा रचनाकार र गायकको आफ्नो नाम उल्लेख गर्ने परम्परामा भने एकरूपता देखिन्छ । उदाहरणको लागि· केही नेपाली गीत र चर्याचर्यविनिश्चयका गीतका अन्तिम वाक्य प्रस्तुत गरिन्छन् ।

क) नेपाली गीत

चर्यागीतको नाम अन्तिम वाक्य

श्री महाँकाल शतगुरु चरणे श्री नागार्जुन चरण वंदिता ॥धु.॥

हुँकारसंजात नमामि श्री चन्दमहारोषण सर्व भय हन्ता २ भनन्ते श्री वन्धुदत्त वस्य गीता ॥

शतशत ॐ काल मण्डल रो...कर्णपा मण्डर चर्य्या: गाओति वाहेरेयु जष होयिरे ॥

उरंगाभरण चरण सरण श्री उग्रतार लि, माता २ भनयि अमोघ बज्र गीत चरित ॥

ख) चर्याचर्यविनिश्चयका गीत

चर्यागीतको नाम अन्तिम वाक्य

दुलि दुहि पिटा

धरण न जाइ, अइसन चर्या कुक्करी-पाएँ गाइड,

कोडि मज्झेँ एकुडि अहिँ सनाइड ॥धु.॥

हाँउ निवासी

खमण भतारे, भणथि कुक्करीपाए भव थिरा,

जो एथु बुझएँ सो एथु वीरा ॥धु.॥

वज्रयानदर्शनको अभिन्न अङ्गको रूपमा रचना भई शताब्दीऔँदेखि भाव र भक्तिपूर्वक गाउँदै र नृत्यप्रदर्शन गर्दै आएको यस चर्यागीति-साहित्यको आफ्नैपन झल्किने मुक्तकगीतिसाहित्य हो जसमा आफ्नै विशेषता र विशिष्टता छन् ।

—म.'सेन'ब.

चलचित्र-साहित्य- अङ्ग्रेजी सिनेमाको पर्यायका रूपमा प्रयोग हुने चलचित्र संस्कृतका

दुई शब्द मिलेर बनेको हो ।

चित्रलाई जीवन्तता वा गतिशीलता प्रदान गर्न सबैभन्दा पहिले कसले काम थाल्यो ? त्यसको सटीक अभिलेख भेट्टाइँदैन । सन् १५५८ मा गिइयोभान्नी बत्तिस्ता डेल्ला पोर्ताले प्रकाशित गरेको प्राकृतिक जादू (Natural Magic) नामक आफ्नो पुस्तकमा छायाङ्कनसिद्धान्त तथा आविष्कारको उपादेयताबारे चर्चा गरेको पाइन्छ र यो नै सम्भवत: यस सम्बन्धमा पहिलो आधिकारिक दस्ताबेज हो । सन् १८२४ मा लन्डनका एक जना डाक्टर तथा वैज्ञानिक पिटर मार्क रोजेटले दृश्यनिरन्तरताको सिद्धान्त (Persistance of vision Theory) बारे लन्डनको रोयल सोसाइटीमा व्याख्यान दिँदै आफ्नो प्रतिपादनलाई अघि सारेका थिए । रोजेटको सिद्धान्तअनुसार- कुनै पनि प्रतिबिम्ब मान्छेको आँखाभित्रका दृष्टिपटलमा एक सेकेन्डभन्दा निकै कम समयका लागि स्थिर वा अङ्कित रहन्छ । त्यसैले एकपछि अर्को चित्र गतिशील रूपमा आँखाअगाडि ल्याउँदै जाने हो भने चित्रक्रमको निरन्तरताले दृष्टिपटलमा रिक्तता रहने छैन । दृष्टिपटलमा अङ्कित प्रतिबिम्बको निरन्तरतामा तन्त्रिकाहरूमार्फत मस्तिष्कमा प्रतिफलित हुन्छ र हामी गतिशीलताका साथ देख्न थाल्छौं । रोजेटले आफ्नो सिद्धान्तको पुष्टि गर्न चित्रशृङ्खलालाई निकै तीव्र गतिमा कुदाएर प्रदर्शन पनि गरेका थिए ।

रोजेटको सिद्धान्तबाट प्रभावित भएर चलायमान चित्रको आविष्कार गर्न तिनताक धेरै व्यक्ति सक्रिय भएका थिए । सन् १८३० तिर त्यस्ता रिङ्ने चक्कीहरू बनाइए जसलाई घुमाउँदा तिनमा सिलसिलाबद्ध रूपमा अङ्कित चित्र हिंडडुल गरेको भ्रम उब्जन्थ्यो । त्यस्ता रिङ्ने चक्कीलाई जादूको चक्की (Magic Discs) वा जोइट्रोप (Zoetrope) नामकरण गरिएको थियो । सन् १८३४ मा विलियम होर्नरले निकै गुणात्मक किसिमको जोइट्रोपको निर्माण गरी त्यसलाई आफ्नो आविष्कारका रूपमा दर्ता गराएको अभिलेख उपलब्ध छ । तर जोइट्रोप आविष्कारका रूपमा दर्ता हुनुभन्दा एक वर्षअगाडि नै सन् १८३३ मा जोजेफ निप्सेले तस्वीर खिच्ने क्यामराको आविष्कार गरेका थिए र पछि निप्सेका सहकर्मी लुइस डाग्युर्रेले सन् १८३९ मा क्यामरा आविष्कार को कामलाई अझ व्यावहारिकता प्रदान गरे । तर विलियम हेनरी फक्स टालबोट नाम गरेका व्यक्तिले तस्वीर खिच्ने क्यामराको आविष्कारलाई तिनैताक पूर्णता प्रदान गरेका थिए र आजको आधुनिक प्रविधियुक्त क्यामरा टालबोटको देन हो । टालबोटले स्थिर चित्र खिच्ने क्यामरा, क्यामरा नेगेटिभ तथा पोजेटिभ प्रणाली आविष्कार गरेपछि चलचित्र-आविष्कारको सम्भावना बढेर गयो ।

सन् १८७० क्यालिफोर्नियाका एडवियर्ड मुब्रिज तथा फ्रान्सका इटिन्ने जुलेस मारेईले सँगसँगैजसो चलचित्रको आविष्कारका लागि प्रयोग थालेका थिए । सन् १८७७ मा एमिल रेनाउडले प्राक्सिनोस्कोप (Prascinoscope) नामक यन्त्रद्वारा पर्दामा चित्र प्रक्षेपण गर्न सफलता प्राप्त गरे । त्यसै गरी सन् १८८९ मा जर्ज इस्टम्यानले चलचित्र खिच्ने क्यामराका लागि आवश्यक पर्ने फिल्मरील आविष्कार गरी आफ्नो नाममा दर्ता (Patent) गराए । तिनैताक सन् १८७६ मा ग्राहम बेलले टेलिफोनको आविष्कार गरे भने सन् १८७७ मा थोमस एडिसनले ध्वनिमुद्रक-यन्त्र फोनोग्राफ (Phonograph) आविष्कार गरे । चलचित्रको आविष्कारको पहिलो श्रेय पनि यिनै थोमस एडिसनलाई दिइन्छ तापनि चलचित्रको सम्पूर्ण प्रविधिको विकास र आविष्कारमा अन्य केही

वैज्ञानिकहरूको पनि उत्तिकै योगदान रहेको तथ्यलाई नकार्न मिल्दैन । सन् १८८९ को पूर्वार्द्धमा एडिसनका अङ्ग्रेज सहयोगी विलियम केनेडी लारी डिक्सनले चलचित्र पर्दामा प्रक्षेपण गर्ने यन्त्रको विकास गरिसकेका थिए, तर एडिसनले पर्दामा चलचित्र प्रक्षेपण गर्ने विधिलाई भन्दा आफ्नो आविष्कार किनेटोस्कोप (Kinetoscope) लाई बढी महत्त्व दिए । किनेटोस्कोप स्थूल आकारको सन्दूकजस्तो निकै गह्रुङ्गो यन्त्र थियो जसभित्र पचास फुट लामो रोल फिल्म बेरिएको हुने गर्थ्यो । एउटा सानो प्वालबाट चियाउँदा किनेटोस्कोपभित्र एक मिनेटसम्म चलचित्र हेर्न सकिन्थ्यो ।

सन् १८९० तिरै एडिसनले किनेटोस्कोपको निर्माणकार्य थालिसकेका थिए र उनले किनेटोस्कोपमा चलाउनका लागि बनाएको एक मिनेटको प्रख्यात चलचित्रको नाम थियो- Fred Ott's Sneeze । तर एडिसनले अमेरिकामा किनेटोस्कोप आविष्कार गर्नुअगावै इङ्गल्यान्डका लाउज अगस्तिनले प्रिन्स तथा विलियम फ्राइसे-ग्रिने मिलेर सन् १८८० को उत्तरार्द्धमै मूभी क्यामरा र पर्दामा चलचित्र प्रक्षेपण गर्ने विधि विकसित गरिसकेका थिए; तर उनीहरू पूर्णरूपेण सफल हुन भने सकेनन् । सन् १८९५ को वर्ष फ्रान्सका लुइस र अगस्ते लुमियर तथा अमेरिकाका थामस आर्मट धेरै दर्शकले सँगसँगै हेर्न सक्ने चलचित्रप्रक्षेपणको विधि लिएर अगाडि आए । तर आर्मटले आफ्नो प्रविधि एडिसनलाई बेचिदिए । २८ दिसम्बर, सन् १८९५ का दिन पेरिसको ग्रान्ड क्याफे, १४ बाउलेभई डे क्यापुसिनेसमा लुमियर बन्धुहरूले सशुल्क चलचित्र प्रक्षेपण गरी दर्शकहरूलाई देखाए भने उता एडिसनले २३ अप्रेल, सन् १८९६ का दिन कोस्टर तथा बियलस् म्युजिक हल, ३४ औं स्ट्रिट र सिक्स्थ एभेन्यू, न्यूयोर्क, अमेरिकामा ठूलो पर्दाको प्रक्षेपणविधिद्वारा दर्शकहरूसमक्ष चलचित्र प्रदर्शन गरी देखाए । बिस्तारै एडिसनको पुरानो किनेटोस्कोपको प्रचलन घटेर गयो र नयाँ सिनेमेटोग्राफ (cinematograph) प्रक्षेपणविधिद्वारा जताततै चलचित्र प्रदर्शन हुन थाले ।

चलचित्रप्रविधिको प्रदर्शन भएको दुई वर्ष बित्दा-नबित्दै विभिन्न नामका नयाँनयाँ चलचित्र प्रविधिहरू देखा परेकाले यस क्षेत्रमा चर्को प्रतियोगिताको थालनी भयो । प्राय: सबै आविष्कारकहरूको चलचित्रप्रविधि एउटै सिद्धान्तमा आधारित थियो,- चलचित्र क्यामराले प्रति सेकेन्ड १६ देखि १८ फ्रेम (Fram) तस्वीर खिच्नु र चलचित्र-प्रक्षेपक यन्त्र (Projector) ले प्रति सेकेन्ड त्यति नै फ्रेम तस्वीर पर्दामा प्रक्षेपण गर्नु । मूक चलचित्रकालमा मूभी क्यामराले प्रति सेकेन्ड १६ र १८ फ्रेम चित्र मात्र खिच्ने गर्थ्यो । तर सन् १९२७ पछि मात्र प्रति सेकेन्ड २४ फ्रेमको सिद्धान्त स्थिर गरियो । (मूभी क्यामराले एक सेकेन्डमा खिचेका २४ वटा तस्वीरलाई भिन्नाभिन्नै एकाइमा हेर्दा ती एकएकवटा बेग्लाबेग्लै स्थिर (still) चित्र मात्र भेटिने छन् ।)

सन् १८९६ भन्दा अगाडि नै इटलीमा फिलेटियो एल्बेरेनीले चलचित्रसम्बन्धी विभिन्न प्रविधि आफ्नो नाममा दर्ता गराए भने जर्मनीका म्याक्स तथा इमिल स्कालाडानोस्कीले बाइस्कोप (Bioskop) को विकास गरे । यता इङ्गल्यान्डका रोबर्ट डब्ल्यु, पलले लुमियर बन्धुद्वारा प्रथम चलचित्रप्रदर्शनको एक सातापछि नै चलचित्रप्रक्षेपणको आफ्नो विधि प्रदर्शन गरी देखाए । सन् १८९६ तथा १८९७ भित्रै सिनेमेटोग्राफ, किनेटोग्राफ, म्युटोस्कोप, बाइस्कोप आदि आविष्कारले बजार ढाकिसकेको थियो । चलचित्रप्रदर्शनबाट आकर्षक आर्थिक

लाभ पनि हुने भएकाले सन् १९०९ सम्ममा नौवटा ठूला कम्पनीहरू [Edison, Biograph, iritagraph, Essanay, Selig, Lubin, Kalem, Melies and Pathe] को एकाधिकार चलचित्रक्षेत्रमा कायम भइसकेको थियो ।

सन् १८९७ मा लुमियर बन्धुहरूद्वारा पेरिसमा पहिलो चलचित्रप्रदर्शनगृह निर्माण गरियो । त्यसै गरी सन् १९०२ मा लस एन्जेलसमा निर्मित इलेक्ट्रिक थिएटर अमेरिकाको पहिलो सिनेमाहल थियो । सन् १९०५ सम्ममा युरोप र अमेरिकामा चलचित्रभवनको मान्यता स्थापित भइसकेको थियो। तिनताक चलचित्रप्रदर्शन गरिने भवनलाई निकेलोडियन (Nickelodeon) भन्ने गरिन्थ्यो। 'निकेल' तिनताक प्रवेशशुल्कका रूपमा लिइने मुद्रा थियो भने 'ओडियन' ल्याटिन भाषामा 'रङ्गशाला' लाई भनिन्छ। सन् १९०८ सम्ममा चलचित्रप्रदर्शन हुने यस्ता निकेलोडियनको सङ्ख्या अमेरिका र अन्य महादेशमा गरी पाँच हजारभन्दा बढी पुगिसकेको थियो । आज चलचित्रभवन नभएको मुलुक विश्वमा शायदै भेटिएला ।

चलचित्रको सटीक अङ्ग्रेजी अनुवाद Motion Picture हुन्छ र प्राविधिक स्तरमा Motion picture शब्दलाई अत्यधिक ग्राह्यताका साथ प्रयोग गरिन्छ। तर चलचित्र बुझाउन अन्य केही प्रतिशब्द पनि समानान्तर रूपमा प्रयोग वा प्रचलनमा रहेका पाइन्छन् । जस्तै- फिल्म (Film), सिनेमा (Cinema), मूभी (Movie), टकी (Talky), पिक्चर (Picture), बाइस्कोप (Bioscope) आदि । तर आज आएर 'टकी', 'बाइस्कोप' आदि चलचित्रका पर्यायवाची शब्द नयाँ पुस्ताका युवाहरूका लागि बिरानो बनिसकेका छन् । यीमध्ये सिनेमा शब्दले गहन संस्कृतिसम्बद्ध कलात्मक अभिव्यञ्जना बोकेको छ । सिनेमा शब्द उच्चारित हुँदा सेल्युलाइडमा अङ्कित मूल्यवान् उपलब्धिको अर्थविस्तार हुन्छ भने- फिल्म, मूभी, पिक्चर आदि सामान्य अर्थबोधक नाम बन्न पुगेका छन् ।

नेपालीको चलचित्र शब्दले चलचित्रका सबै विधाविशेषको बोध गराउँछ । चलचित्रभन्दा- वृत्तचित्र (Documentary), समाचार-चित्र (News Reel), वृत्तचित्रनाट्य (Docu-Drama), रिपोर्ताज (Repoters), विज्ञापनचलचित्र (Advertisement Film), आदि सबै विधाविशेष बुझिने हुँदा हाल कथा बोकेका मनोरञ्जनपूर्ण चलचित्रलाई कथानक चलचित्र (Feature Film) भनी विशेष नामकरण गरिएको छ ।

आरम्भकालीन चलचित्रहरूमा क्षणलाई समात्ने जमर्को मात्र थियो। ती चलचित्रहरूमा कथानकको अभाव थियो । प्राय: - स्टेसनबाट रेल छुट्दै गरेको दृश्य, लुमियर फोटोग्राफिक कारखानाबाट निस्किरहेका मजदूरहरू, खान खाइरहेको परिवार, घोडदौडमा कुदिरहेका घोडाहरू आदि र यस्तै अन्य दृश्यहरू तिनताकका चलचित्रमा हुने गर्थे। चलचित्रका तिनै आरम्भिक दिनहरूमा मञ्चमा हातको सफाइ प्रदर्शन गर्ने एक जना फ्रान्सेली जादूगर जर्ज मेलिस चलचित्रमाध्यममा चमत्कारी सम्भावना देखी यस क्षेत्रमा प्रवेश गरे । मेलिसले क्यामरामा निहित चमत्कारी शक्ति पत्तो लगाए । त्यसैले मेलिसलाई ट्रिक फोटोग्राफीका प्रवर्तक तथा प्रथम चलचित्रअभिनेता मानिन्छ । जर्ज मेलिसले फोटोग्राफीसम्बन्धी अद्भुत् प्रविधिको प्रयोग गरी सन् १९०० देखि १९०२ सम्म छोटो अवधिका आकर्षक चलचित्रहरू निर्माण गरे। मेलिसले निर्माण गरेका भोयज टु द मून (१९०२), जोन अफ आर्क, सिन्ड्रेला आदि

चलचित्र फोटोग्राफीको कौशलका निम्ति चर्चित रहे ।

उता अमेरिकामा एडिसन निर्मित Fred Ott's Sneeze तथा जोन राइस र मे इर विनको किस (Kiss) दुई भिन्न किसिमका सङ्क्षिप्त चलचित्र थिए । सन् १८९७ मा एडविन एस. पोर्टर (Edwin S. Porter) ले एडिसनको कम्पनीमा काम गर्न थाले । त्यसपछि एघार वर्षसम्म एडविन पोर्टर अमेरिकाका निकै महत्त्वपूर्ण चलचित्रसर्जकका रूपमा स्थापित रहे । सन् १९०३ मा पोर्टरले द लाइफ अफ एन अमेरिकन फायरम्यान तथा द ग्रेट ट्रेन रोबरी नामक चलचित्र बनाए । चलचित्रनिर्माणको इतिहासमा यी दुवै चलचित्रलाई अत्यन्त महत्त्वपूर्ण स्थान दिइएको पाइन्छ । द ग्रेट ट्रेन रोबरीलाई कथावस्तुसहितको पहिलो चलचित्र मानिन्छ र तिनताक यो चलचित्र अत्यन्त सफल पनि रह्यो । चलचित्र-सम्पादन (Film–Editing), समानान्तर कटिङ्ग (Parallel cutting) तथा मोन्टाज (Montage) का आरम्भकर्ताको श्रेय पनि यिनै पोर्टरलाई दिइन्छ ।

डेभिड वर्क ग्रिफिथ (David Work Griffith) मूक चलचित्रकालका अर्का शिखर पुरुष मानिन्छन् । असफल नाटककार ग्रिफिथ सन् १९०७ मा एडिसनको बायोग्राफ चलचित्रकम्पनीमा अभिनेताको रूपमा प्रवेश गरेको एक वर्षपछि निर्देशक बने । उनले एकदुई रील लम्बाइका सयौं चलचित्र बनाए । ग्रिफिथले कथानक चलचित्रको निर्माणपद्धति र प्रविधिमा धेरै नौला आयाम थपे । चलचित्र क्यामराको दायाँ-बायाँ घुमाउँदै सञ्चालन (panning), क्लोजअप (close–up), प्रकाशसंयोजन (Lighting), समानान्तर सम्पादन (Parallel Editing) र चलचित्रको सबैभन्दा सानो एकाइ सट (Shot) हो भन्ने तथ्य तथा यस्तै अन्य धेरै चलचित्रप्रविधिहरू खोज्ने श्रेय ग्रिफिथलाई दिइन्छ । डेभिड ग्रिफिथ मूक चलचित्रकालका महान् सर्जक थिए । उनले कथानक चलचित्रमार्फत् महाकाव्यको स्वाद दिने प्रयास गरेकाले उनलाई चलचित्रक्षेत्रका पिकासो, ज्वायस वा वर्नार्ड शा भन्ने गरिन्छ । कथानक चलचित्रको आरम्भकर्ताको श्रेय पनि ग्रिफिथलाई नै दिइन्छ । ग्रिफिथका चर्चित कथानक चलचित्रहरू - The lonedala Operator (1911), The Musketeers of pig Alley (1912), Birth of a Nation (1915), Intolerance (1916) आदि पर्छन् । सन् १९१५ मा बनेको बर्थ अफ ए नेशन त्यस वेलाको अत्यन्त चर्चित चलचित्र हो । वास्तवमा बर्थ अफ ए नेशनको अपार सफलताले नै व्यावसायिक कलाको रूपमा चलचित्रनिर्माणलाई स्थापित गर्ने काम गऱ्यो ।

सन् १९११ मा ग्रिफिथलाई लेखनमा सघाउन चलचित्रक्षेत्रमा आएका मेक सिनेटले पछि गएर हास्यरसका चलचित्रहरूको जग बसाल्ने काम गरे । विश्वप्रसिद्ध हास्यअभिनेता चार्ली चेप्लिनलाई चलचित्रक्षेत्रमा ल्याउने श्रेय यिनै मेक सिनेटलाई जान्छ । ग्रिफिथ, सिनेट र चेप्लिन-मूक चलचित्रयुगका तीन महान् सर्जक मानिन्छन् ।

ध्वनिमुद्रणप्रविधिको आविष्कार चलचित्रप्रविधिको आविष्कारको हाराहारी जसो नै भइसकेको भए तापनि चलचित्रमा ध्वनिसंयोजनको काम निकै पछि आएर मात्र सम्पन्न हुन सक्यो । सन् १९२७ अक्टुबरमा हलिउडको वार्नर ब्रदर्स कम्पनीले अल जोन्सन नाम गरेका गायकका केही संवाद र तीन गीतलाई संयोजन गरी द ज्याज सिङ्गर नामक चलचित्र निर्माण गऱ्यो । हुनलाई द ज्याज सिङ्गरमा ध्वनिको आंशिक प्रयोग मात्र थियो,

तर यसको अभूतपूर्व सफलताले चलचित्रमा ध्वनिको प्रयोगका लागि निर्माताहरूलाई प्रोत्साहित गर्ने काम गऱ्यो । ध्वनिको पूर्ण प्रयोग भएको चलचित्र द लाइट अफ न्यूयोर्क थियो र यसको प्रथम प्रदर्शन ६ जुलाई, सन् १९२८ का दिन न्यूयोर्क शहरमै भएको थियो ।

सन् १९२८ मा चलचित्रमा ध्वनिको आगमनसँगसँगै संसारका विभिन्न मुलुकहरूमा भिन्नाभिन्नै भाषामा चलचित्रको निर्माण थालियो । एकातिर व्यावसायिक चलचित्रको होडबाजी झन् बढेर गयो भने अर्कोतिर चलचित्रलाई कलात्मक रूपान्तरणका साथ मानवजीवनको यथार्थसित गाँसेर पुन:सिर्जन गर्न चाहने केही प्रतिभाशाली सर्जकहरूको सान्निध्य पनि यस माध्यमले पायो। साहित्यको जस्तो लामो इतिहास कला सिनेमाको छैन, तर आफ्नो सानो आयुमै कलासिनेमाले अनेक कालजयी कृतिहरू विश्वमानवसमुदायलाई दिइसकेको छ। नवयथार्थवादी कलासिनेमाका प्रमुख महान् सर्जकहरू- डे-सिका, इङ्मार बर्गम्यान, अकिरा कुरोसावा, फ्रेडरिको फेलिनी, रोबेर्ट ब्रेस्सों, आर्सन वेल्स, आन्द्रे वाज्दा, जँ-ल्युक् गोदार्ड, भिक्लोस याङ्सो, माइकलएन्जेलो एन्तोनिओ, डेभिड लिन, सत्यजीत राय, ज्याँ रेने आदिलाई सर्वसम्मत रूपमा स्वनामधन्य व्यक्तित्व स्वीकारिएको पाइन्छ ।

साहित्य र सिनेमा दुवैका आ-आफ्नै मौलिक विशिष्टताहरू पनि छन्, अनि सीमाहरू पनि । संसारमा आजसम्म देखा परेका सबै नै कलाहरूका उत्कृष्टतम उपलब्धिहरूलाई आत्मसात् गरेको चलचित्र-माध्यम चमत्कारपूर्ण र अत्यन्त प्रभावकारी छ । साहित्यको नाटकविधाको संवाद, अभिनेता र द्वन्द्व, उपन्यासको कथानक तथा परिवेश-वर्णन, कविता र गीतको प्राञ्जलता र लय, सङ्गीतको गति र छन्द, पेन्टिङ्ग वा चित्रकलामा निहित प्रकाश-छायाको व्यञ्जना, अनि रङ्गहरूको आरोह-अवरोह आदि सबै वस्तुहरूलाई चलचित्रले आफूभित्र समेटेको छ । सबै कलाहरूको सन्तुलित सङ्गम बन्न सकेकोले मानव-समुदायका लागि मनोरञ्जन, सूचना र शिक्षाको सबैभन्दा सशक्त माध्यम, भनौं आधिकारिक माध्यम 'सिनेमा' वा 'चलचित्र' बन्न पुगेको छ ।

चलचित्रको आफ्नै कलागत शैली र सम्प्रेषणका पद्धतिहरू छन्। तर साहित्य जस्तो विशद् र विस्तृत तथा सूक्ष्म र गहन चलचित्र हुन सक्तैन । साहित्यबाट चरित्र, नाटय, वर्णन, विवरण सिनेमाले लिएको छ तापनि सिनेमाको आफ्नो छुट्टै भाषा पनि छ, र त्यो भाषा हो बिम्ब (Image) हरूको भाषा। कति कुरा बुझाउन सिनेमालाई उच्चारित शब्दको प्रयोजन अब रहेन । सिनेमाले अब धेरै कुरा भाषाविना नै बयान गर्न सक्छ । यसलाई निश्चय नै सिनेमामाध्यमको शक्ति मान्न सकिन्छ। तर यो शक्ति विशेष-विशेष स्थानमा मात्र प्रयुक्त हुन्छ अन्यथा सिनेमाले आफ्नो प्रभावलाई अभिव्यक्ति दिन अन्य कलाहरूको घनिष्ठ सहयोग नलिई काम चल्दैन ।

साहित्यको सिनेमाकलामा रूपान्तरणले साहित्यलाई आकर्षक र सजीव तुल्याउँछ । टल्स्टायको युद्ध र शान्ति अथा अन्ना केरेनिनालाई सिनेमामा हेर्दाको तीन, साढे तीनघण्टे आनन्द र महीनौं लगाएर तिनै उपन्यास पढ्दाको आनन्दमा आकाश-पातालको अन्तर हुन्छ। साहित्यमा चरित्र, काल, स्थिति पाठकको कल्पनाको अधीनमा हुने गर्छन् भने सिनेमामा अरू कसैको कल्पनालाई साक्षात्कार गर्नुपर्ने हुन्छ। धेरैजसो सिनेमामा देखाइने कुनै कृतिसम्बन्धी चरित्र र पाठकले मनमनै त्यस कृतिलाई पढेर बनाएको चरित्रबिम्ब मिल्दैनन्

र पाठकले चलचित्रलाई अस्वीकार गरिदिन्छ । त्यसैले एउटा प्रख्यात साहित्यिक कृतिमाथि त्यति नै सर्वग्राही चलचित्र पनि बनाउनु सम्भव हुँदैन ।

साहित्यमा पाइने साङ्गोपाङ्गत्व वा सम्पूर्णता (Detail) सिनेमामा कसै गरी सम्भव नहुनु सिनेमा माध्यमको अर्को सीमा हो । साहित्यको महत्त्वपूर्ण कुरा सिनेमा-निर्देशकको विवेकले अमहत्त्वपूर्ण ठहरायो भने सिनेमाका दर्शक साहित्यमा निहित त्यो महत्त्वपूर्ण कुरो हेर्नबाट वञ्चित हुन सक्छन् । यस किसिमका घटनाले निक्खर साहित्य र सिनेमामाझ असम्बन्ध र असमझदारीलाई बढाउँछ ।

जोसुकैले जेसुकै भनोस्- साहित्य सिनेमाको अभिभावक मात्र हैन जिजुपुर्खा पनि हो । सिनेमा र साहित्यको यो अन्योन्याश्रित अन्तः सम्बन्धलाई राम्ररी बुझेका सत्यजीत राय, कुरोसावा, फेलिनी, डेभिड लिन जस्ता विश्वप्रसिद्ध निर्देशकहरूले बनाएका सिनेमाले साहित्यको मूल्यलाई सयौं गुना बढाएको तथ्यलाई नकार्न सकिंदैन । विभूतिभूषण वन्द्योपाध्यायको उपन्यास पथेर पांचाली पढ्नुभन्दा कम सुस्वादु वा अभिरुचिकर सत्यजीत रायनिर्देशित सिनेमा पथेर पांचाली हेर्नुलाई मान्न सकिंदैन । सत्यजीत रायको पथेर पांचाली आफैमा छुट्टै अस्तित्व बोकेको अमर कृति बन्न सक्नुको पछि मूलकारण यही नै रहेको पाइन्छ । सिनेमाले छुट्टै सिर्जनाधर्मी कृतिको रूपमा मान्यता पाइसकेको भए तापनि साहित्य नै सिनेमाको आधार वा मेरुदण्ड भएकाले सिनेमा सधैं साहित्यको आभारी रहनेछ । सिनेमाले वैचारिक वा भावगत कच्चा पदार्थ (Raw Material) भविष्यमा पनि साहित्यबाटै प्राप्त गरिरहनेछ ।

साहित्य र सिनेमा दुवैको सीमा के हो भने दुवै माध्यमले एक समयमा विभिन्न स्थानमा एकसाथै घटिरहेका समकालिक घटनाचक्रलाई सँगसँगै दर्शाउन सक्तैनन् । त्यसैले घटनाचक्रको क्रमबद्धप्रस्तुति साहित्य र सिनेमा दुवै माध्यमको सीमा हो ।

भारतीय उपमहाद्वीपमा चलचित्र-निर्माणको थालनी गर्ने श्रेय दादासाहब फालकेलाई जान्छ । सन् १९१३ मा फालकेले मूक चलचित्र सत्य हरिश्चन्द्रको निर्माण तथा निर्देशन गरेका थिए । त्यसपछि चलचित्रको मूककालभरि भारतीय उपमहाद्वीपमा असङ्ख्य चलचित्र बनेको अभिलेख पाइन्छ । सन् १९३२ मा निर्मित आलम आरा भारतीय उपमहाद्वीपको पहिलो सवाक् चलचित्र थियो । चलचित्र-उत्पादनका दृष्टिले भारत आज विश्वभरिमै तेस्रो स्थानमा पर्दछ ।

नेपाली चलचित्रको आरम्भ र विकास शुरूदेखि नै भारतीय चलचित्रको प्रभावमा भएको कुरा अकाट्य यथार्थको रूपमा हाम्रो अगाडि छ । नेपाली भाषाको पहिलो चलचित्र हरिश्चन्द्रको निर्माण असोज ७ गते, २००७ सालका दिन कलकत्ता, भारतमा थालिएको थियो र यस प्रथम प्रदर्शन पनि कलकत्ताको जनता सिनेमाहलमा भदौ ३० गते, २००८ सालका दिन सम्पन्न भएको थियो ।

हरिश्चन्द्रको उपलब्ध पोस्टरमा निर्देशकको नाम सङ्घरथी लेखिएको छ । यस ऐतिहासिक नेपाली चलचित्रमा अभिनय गर्ने कलाकारहरूको नाम यसप्रकार छ- प्रेम नजीर, चन्द्रकान्ता, शीलादेवी, दिलुसिंह क्षेत्री, सागरदत्त कोइराला, डी.बी. परियार, बलबहादुर परियार, तिलकशङ्कर, रोजमेरी आदि । चलचित्र हरिश्चन्द्रको अवधि १ घन्टा ४५ मिनेट थियो ।

पहिलो नेपाली कथानक चलचित्र हरिश्चन्द-निर्माणको १४ वर्षपछि

नेपालभित्रबाट २०२१ सालमा श्री ५ को सरकार, प्रचार-प्रसार मन्त्रालयको सक्रियतामा दोस्रो नेपाली कथानक चलचित्र आमाको निर्माण थालियो र २०२२ सालमा यसको प्रदर्शन आरम्भ भयो। नेपालभित्रबाट निर्मित पहिलो चलचित्र आमाका निर्देशक थिए- हीरासिंह खत्री। सरकारी क्षेत्रबाट चलचित्र-निर्माण थालिएको ठीक एक वर्षपछि निजी क्षेत्रबाट सुमनाञ्जलि फिल्म्स् प्रा.लि. को ब्यानरमा तेस्रो नेपाली चलचित्र माइतीघरको निर्माण थालियो र पुस १ गते, २०२३ सालका दिन यसको प्रदर्शन आरम्भ भयो।

कार्तिक १६ गते, २०२८ सालका दिन नेपाली चलचित्रको विकासको निम्ति शाही नेपाल चलचित्र-संस्थानको स्थापना भयो। चलचित्र-संस्थानको स्थापना हुनुभन्दा अगाडि श्री ५ को सरकार, प्रचार-प्रसार मन्त्रालयले हिजो आज भोलि (वि.सं. २०२३) र परिवर्तन (वि.सं. २०२६) नामक अरू दुइटा श्वेतश्याम कथानक-चलचित्रको निर्माण तथा प्रदर्शन गरिसकेको थियो। शा.ने.च.सं. ले स्थापनाको एक वर्षपछि वि.सं. २०२९ असारमा चलचित्र मनको बाँधको निर्माण आरम्भ गऱ्यो र फागुन ७ गते, २०३० का दिन यसको प्रदर्शन थालियो। नेपाली भाषाको पहिलो रङ्गीन कथानक चलचित्र कुमारीको निर्माण २०३२ सालमा शा.ने.च.सं. ले गरेको हो।

वि.सं. २०३४ सालपछि फेरि नेपाल-बाहिरबाट फाट्टफुट्ट नेपाली चलचित्रहरूको निर्माण हुन थालेको पाइन्छ। त्यस्ता चलचित्रहरूमा परालको आगो निकै महत्त्वपूर्ण मानिन्छ। फेरि गैरसरकारी क्षेत्रबाट चलचित्र-निर्माणको थालनी २०३९ सालमा सुजाता प्रोडक्शन प्रा.लि. को जुनीबाट भयो। जुनी निकै नराम्रोसँग असफल भए तापनि त्यसपछि नेपाली कथानक-चलचित्रको निर्माणमा गैरसरकारी क्षेत्रको आधिपत्य स्थापित हुँदै गयो।

नेपाली चलचित्रको गुणात्मक विकासको लागि श्री ५ को सरकारले २०४५ सालमा ६६.६६% मनोरञ्जनकर चलचित्र-निर्मातालाई फिर्ता गर्ने नीति घोषणा गरेयता गैरसरकारी क्षेत्रबाट कथानक-चलचित्र-निर्माणको अभूतपूर्व होडबाजी देखिन थाल्यो। प्रजातान्त्रिक सरकारले पनि मनोरञ्जन-करसम्बन्धी नीतिलाई साविकबमोजिम कायमै राखेकोले वि.सं. २०४७ पछि नेपाली चलचित्रहरूको निर्माणसम्बन्धी गतिविधिमा झन् तीव्रता आएको छ। हालका वर्षहरूमा औसत १०/१२ वटासम्म नेपाली चलचित्रहरूको निर्माण भइरहेको छ। वि.सं. २०५० को पूर्वार्द्धसम्ममा १०५ वटा ठूलो पर्दाका नेपाली कथानक-चलचित्रहरूको निर्माण भइसकेको जान्न पाइन्छ।

नेपाली चलचित्रको संवर्धन तथा विकासको निम्ति स्थापित शाही नेपाल चलचित्र-संस्थानले केही वृत्तचित्र, समाचार-चित्रबाहेक केही कथानक-चलचित्रको निर्माण गऱ्यो। वि.सं. २०४९ को नयाँ सञ्चारनीतिअनुसार शा.ने.च.सं. को नाम फेरेर नेपाल चलचित्र विकास संस्थान पारियो भने एक वर्ष पनि नबित्दै भदौ ७ गते, २०५० सालका दिन कम्पनी ऐनअन्तर्गत यो नेपाल चलचित्र विकास कम्पनी लिमिडेड बन्यो र कार्तिक २७ गते, २०५० का दिन निजी क्षेत्रलाई हस्तान्तरण गरियो।

पहिलो नेपाली कथानक-चलचित्र हरिश्चन्द्रको निर्माण भएको ४४ वर्ष बितिसक्दा पनि नेपाली चलचित्रक्षेत्र अझै सिकारु अवस्थामा नै छ भन्न कर लाग्छ। आफ्नै मौलिकता बोकेका कथानक-चलचित्र अझसम्म हामीकहाँ बन्न सकेका छैनन् तापनि प्रताप सुब्बा निर्देशित परालको आगो, नीर शाह निर्देशित

वासुदेव तथा यादव खरेल निर्देशित लोभी-पापी र प्रेम पिण्डलाई अँध्यारोमा बाटो देखाउने राँको भन्न करै लाग्छ। विगतका वर्षहरूमा नेपाली कथानक-चलचित्रक्षेत्र प्राविधिक उपकरण र तिनको प्रयोगको दृष्टिले निकै सम्पन्न हुँदै गइरहेछ तापनि अझ केही मूलभूत अभाव यस क्षेत्रले झेलिरहेकै छ। जस्तै- अप्टिकल क्यामरा, क्रेन जस्ता नभई नहुने अत्याधुनिक उपकरणहरूको अभाव, ठूला-ठूला सेट लगाउन र अन्य अप्टिकल (Optical) कार्यको निम्ति व्यावसायिक स्टुडियो, प्रयोगशाला (Laboratory) र प्रविधिज्ञहरूको अभाव आदि।

व्यावसायिक कारणले हामीकहाँ अझसम्म यथार्थवादी धाराका कलासिनेमाको निर्माण हुन सकिरहेको छैन, यो कटु सत्य हो; तर यथार्थवादी नेपाली सिनेमाको सम्भावनाप्रति निकै आस्थावान् हुन सकिने स्थिति भने बिस्तारै सिर्जना हुँदै गइरहेको तथ्यलाई अस्वीकार गर्न सकिँदैन।

-अ.श्रे.

चित्रकाव्य- बालचन्द्र शर्माद्वारा सम्पादित **नेपाली शब्दकोश**मा चित्रकाव्यलाई चिनाउँदै भनिएको छ- "विशेष रूपले अक्षर मिलाएर लेख्ता कुनै चित्र बन्ने काव्य।" त्यस्तै **नेपाली बृहत् शब्दकोश**मा चित्रकाव्यलाई यसरी चिनाउने काम भएको छ- "व्यंग्यार्थको अभाव भई वाच्यार्थकै मात्र सत्ता भएको अलङ्कारप्रधान एक अवर वा अधम मानिएको काव्य जसका शब्दचित्र र अर्थचित्र गरी दुई भेद हुन्छन्। कुनै एक चित्रको पृष्ठाधारमा लेखिएको चमत्कार पूर्ण कविता"। चित्रकाव्य शब्दले पनि चित्रमय कविता वा काव्य भन्ने बुझाउँछ।

साहित्यदर्पणकार विश्वनाथले **साहित्यदर्पण**को चतुर्थ परिच्छेदमा ध्वनिकाव्यको विवेचना गर्दा चित्रकाव्यको पनि चर्चा गरेका छन्। उनले अर्थचित्र र शब्दचित्रले युक्त काव्य चित्रकाव्य हो तर काव्यमा ध्वन्यात्मकता हुनुपर्छ, सो नभएमा यस्तो काव्य अधम मानिन सक्छ भनेका छन्। भारविको **किरातार्जुनीयम्**, माघको **शिशुपालवध** जस्ता महाकाव्यहरूमा आंशिक रूपमा भए पनि चित्रकाव्यको प्रयोग भएको छ।

संस्कृत-साहित्यमा अलङ्कारअन्तर्गत यसको अस्तित्व-निर्धारण गरिएको छ। अलङ्कार **चन्द्रोदय** मा कुलचन्द्र गौतमले चित्रकाव्यलाई यसरी चिनाएका छन् - "जसमा वर्गहरू खड्ग चमरहरूका आकारले राखिन्छन्, त्यो चित्र कहिन्छ, यो चित्रकाव्य अधमाधममा गनिएको छ, अर्थ प्रतीतिमा बिम्ब पर्ने, अर्थ पनि असुन्दर हुने, बहिर्दृष्टि भएको बालकले मात्र रुचाएको हुनाले यसको प्रपञ्च अनुपयुक्त छ।"

तन्त्रशास्त्रमा यन्त्रको प्रयोग व्यापक छ। यन्त्र(चित्र)को माध्यमबाट तान्त्रिक शक्तिको उदय हुने भएकोले ठूलाठूला साधनाको निम्ति यन्त्रको प्रयोग गरिएको देखिन्छ। केही यन्त्र(चित्र)को नाम यसप्रकार राख्न सकिन्छ- तन्त्रशासनका मन्त्रहरूलाई यन्त्रमा आबद्ध गर्ने प्रचलन पहिले थियो र अहिले पनि छ।

नेपाली काव्यपरम्परामा चित्रकाव्यको सङ्ख्या निकै कम छ। फाटफुट चित्रकविताको माध्यमबाट राजा-महाराजाको स्तुति भक्तिप्रदर्शन गर्ने कलाकारिता देखाउने काम कविहरूले पहिले पनि गरेका छन् र अहिले पनि गर्दैछन्। विशाल काव्यकृतिकै दृष्टिले हेर्दा जगन्नाथ वैजनाथ सेढाईंद्वारा वि.सं. १९७० मा लेखी छापिएको **चन्द्रमयूख** र **भूचन्द्रचन्द्रिका** स्तुतिकाव्य भए पनि चित्रकाव्यका बेजोड नमूना हुन्। यसमा वार्णिक छन्दका श्लोकहरूलाई विभिन्न चित्र **जस्तै- (पृथ्वीचक्रबन्ध**, त्रिकोण बन्ध, अर्धचन्द्राकार बन्ध, शरयन्त्रबन्ध, नागबन्ध, पूर्णचन्द्राकार

बन्ध, षड्यन्त्र बन्ध, षट्- कोण बन्ध, कमलाष्टदलबन्ध, भूचक्रबन्ध, पञ्चकोष्ठक बन्ध, श्रीपेचबन्ध, अचलाचक्रबन्ध, भूचन्द्रमणिबन्ध, चन्द्रप्रथमकलाबन्ध, चन्द्रद्वितीयकलाबन्ध, त्यस्तै चन्द्रतटीय, चतुर्थ, पञ्चम, षष्ठ, सप्तम, अष्टम, नवम, दशम, एकादश, द्वादश, त्रयोदश, चतुर्दश, पञ्चदश र षोडश (पूर्ण) कलाबन्ध, वसुन्धरा-चक्रबन्ध, रत्नगर्भाचक्रबन्ध, धरणीचक्रबन्ध, सभाचक्रबन्ध, विश्वम्भराचक्रबन्ध, कुम्भिनीचक्रबन्ध, अनन्ताचक्रबन्ध, रसाचक्रबन्ध आदि अनेक विषयका चित्र) बनाई त्यस चित्रमा स्तुति पद्य मिलाएर कलात्मक रूपले प्रयोग गर्ने काम भएको छ। जस्तै- नागबन्धमा ढालिएको एक पद्य-

गर्छन् वर्णन लोक श्री हजुरका धर्मी-महाराज् भनी,
तृप्ती छन् अहिले चराचर सबै श्री चन्द्रशंशेर् भनी;
धर्छन् सब् रिपुसंपतीहरु अशेष् पद्मा शरण् छौं भनी,
क्वै छैनन् सरकारमा सम हुने हा ओहदामा पनी
सर्कार्को नयपाल राज यसकाल् झल्मल्ल भो कीर्तिले,
गर्छन् वर्णन बुद्धिमाफिक सबै सर्कारका प्रीतिले ।

उपर्युक्त पदमा काव्यात्मक चमत्कार अभिव्यक्तिगत गहनता त त्यति छैन, तर दोहऱ्याएर लेखिएका अक्षर नागको आकारमा कलात्मक रूपले कुँदिएका छन्। ती अक्षरबाट श्री चन्द्रशमशेर महाराज भन्ने स्पष्ट देखिन्छ। यसमा कलात्मक चित्र निकै प्रभावकारी देखा पर्छ ।

यसै परम्परामा विद्वच्छिरोमणि कुलचन्द्र गौतमले लेखेको अलङ्कार-चन्द्रोदय १९७६ मा सुन्दर छत्रबन्धको निर्माण गरेका छन्। छाता आकारको चित्रमा कलात्मक रूपले यो कविता प्रस्तुत गरेका छन्। जस्तै-

राजाग्रगण्य समहाद्युतिले मिलेको
राखी शरीर गजका पिठमा चढेको;
श्रीमद्रजध्वज सुशक्ति र वृद्धि पाओस्
श्री द्वारिका निवह(समूह)को भय होस्
यसैले;

चक्रबन्धका विभिन्न प्रकारलाई साधनापूर्वक अगाडि बढाउने काममा रामशङ्कर सेढाईंले पनि राम्रो योगदान गरेका छन्। २००२ सालमा पद्मशमशेरलाई खुशी पार्न १४ चक्रबन्धको चित्रकाव्य तयार पारी चढाएका थिए भन्ने जानकारी मिल्छ ।

यसरी नेपाली विभिन्न साधकहरूले चित्रकाव्य-रचनामा आ-आफ्ना सीप र प्रतिभा लगाएको देखिन्छ। ध्वनि, रस, गुण आदिका दृष्टिले चित्रकाव्य कमजोर हुन सक्छ, तर चित्रमा आवद्ध कविता वा काव्य हेर्दा अर्कै कलात्मक चमत्कार भेट्टिन्छ । पारसमणि प्रधानले पनि चक्रबन्धहरू निकै बनाएका थिए भन्ने कुरा यसरी चक्रबन्धमा समय खेर फाल्नु राम्रो होइन भन्ने धारणा पोखी आशुकविले आफ्नो अनुभव राख्तै प्रधानलाई लेखेको चिठीबाट बुझिन्छ ।

– घ.भ.

छन्द- शास्त्रीय नियमअनुसार वर्णको गणव्यवस्था भएमा वार्णिक छन्द मानिन्छ र यसैलाई वृत्त पनि भनिन्छ, मात्राको गणव्यवस्था भएमा मात्रिक छन्द बन्दछ र यसैलाई 'जाति' पनि भनिन्छ। गायकहरू वार्णिकलाई पनि मात्रिक तुल्याई लयमा ढालेर गाउने गर्दछन्, त्यसैले छन्द सङ्गीतको प्रमुख अङ्ग पनि हो ।

लयको दृष्टिले छन्द असङ्ख्य छन्, तर **पिङ्गलसूत्रको** आधारमा प्रचलित शास्त्रीय छन्द पनि वैदिक र त्यसका भेद प्रस्तारमा बढ्दै जांदा अनगिन्ती छन्द बन्दछन् तापनि चारै

पाउमा समान अक्षर सङ्ख्या र गणव्यवस्था भएका छन्दहरू 'समवृत्त' मानिन्छन् । विजोर पाउमा एक किसिम जोर पाउमा अर्को किसिम अक्षरसङ्ख्या र गणव्यवस्था भएको छन्दको 'अर्धसमवृत्त'मा गणना हुन्छ । चारै पाउमा फरकफरक अक्षर सङ्ख्या र गणव्यवस्था हुने छन्द 'विषम' वृत्त मानिन्छन्।त्यस्तो विषम वृत्त प्राय: मात्रिक छन्दमा पाइन्छ र त्यसको उल्लेख यस प्रसङ्गमा भएको छैन ।

छन्दको लघु, गुरु आदि नियम र गणव्यवस्थाको चर्चा छन्दशास्त्रमा भइसके तापनि उदाहरणको रूपमा गणसङ्केत दिंदा पिङ्गलसूत्रलाई (पि.सू.) छन्द:शास्त्रलाई (छ.शा.)भनेर देखाइएको छ । एक अक्षरको पाउ हुनेदेखि चौंतीस अक्षरको पाउ हुनेसम्मका छन्द छन् तापनि एक अक्षरको पाउ हुनेदेखि एक्काइस अक्षरको पाउ हुनेसम्मका छन्दहरूको चर्चा गर्दा नेपाली काव्यक्षेत्रमा प्रचलित छन्दको सोदाहरण र अप्रचलितको नाम र गणको सङ्केत मात्र गरिएको छ ।

वैदिक **उक्ता** भेदप्रसारमा एक अक्षरको पाउ हुने छन्दहरूमध्ये गुरु (S) एक वर्ण मात्र हुने 'श्री:' छन्द छ जसको प्रयोग प्रणवसहित वीजमन्त्रमा मात्र हुन्छ । बालकृष्ण समले 'चिसो चुह्लो'मा यसको प्रयोग देखाएका छन् । वैदिक **अत्युक्ता** छन्दको भेदप्रस्तारमा दुई अक्षरको पाउ हुने छन्दहरूमध्ये लघु, र गुरु वर्ण मात्र हुने मही छन्द छ, जसको प्रयोग बालकवितामा हुन्छ यसलाई **प्रमाणिका** छन्दको सानो रूप मान्न सकिन्छ ।

वैदिक **मध्यमा** छन्दको भेदप्रस्तारमा तीन अक्षरका पाउ हुने छन्दहरूमध्ये सबै गुरु (SSS) हुने मगण मात्र भएको **नारी** छन्दको स्वरूप 'आउँला, पाउँला, खाउँला, गाउँला'' जस्तो 'स्रग्विणी' छन्दको सानो रूप हुन्छ । वैदिक **प्रतिष्ठा** छन्दको भेदप्रस्तारमा आउने चार अक्षरको पाउ हुने छन्दहरूमध्ये एक मगण (SSS) र गुरु (S) हुने **कन्या** छन्दको स्वरूप **विद्युन्माला** सबै दीर्घ हुने छन्दको आधा जस्तै हुन्छ-''चम्क्यो चम्क्यो,विद्युन्माला, भन्दै नाच्छन्, लालावाला'' यस्तो उदाहरण हुन सक्छ ।

वैदिक **सुप्रतिष्ठा** छन्दको भेदप्रस्तारमा पाँच अक्षरको पाउ हुने छन्दहरूमध्ये एक भगण (SII) र दुई गुरु (SS) हुने **पङ्क्ति** छन्द हुन्छ। बालकवितामा यसको प्रयोग यस्तो हुन्छ

'गुरुजीलाई पाठ बुझायौं, चार बजे पो, निस्कन पायौं'' इत्यादि ।

वैदिक **गायत्री** छन्दको भेदप्रस्तारमा छ अक्षरको पाउ हुने छन्दहरूमध्ये एक नगण (III) र एक यगण (ISS) हुने **शशिवदना** छन्द पाइन्छ । यसको प्रयोग बालकविताहरूमा सुहाउँदो हुनुको अतिरिक्त महाकवि लक्ष्मीप्रसाद देवकोटाको काव्ययात्रामा प्रशस्त मात्रामा प्रयोग भएको पाइन्छ, यहाँ एक टुक्रा अर्के लिऊँ-

'धुरुधुरु रुन्थे
बिगुल र बाजा
सुरपुर जाँदा
त्रिभुवन राजा'

वैदिक **उष्णिक्** छन्दको भेदप्रस्तारमा सात अक्षरको पाउ भएको छन्दहरूबाट एक मगण (SSS) एक सगण (IIS) एक गुरु (S) हुने 'मदलेखा' छन्दको प्रयोग नेपाली काव्यक्षेत्रमा उस्तो पाइँदैन ।

वैदिक 'अनुष्टुप्'को भेदप्रस्तारमा आठ अक्षरका पाउ हुने छन्द विद्युन्माला, प्रमाणिका, समानिका, माणवका, गजगति' आदि छन्, तर 'अनुष्टुप्' भन्ने छन्दलाई 'श्लोक' वा 'पद्यवृत्त' पनि भनिन्छ, र यसका पथ्या, वक्त्रा, चपला, युग्मविपुला आदि प्रशस्त भेद छन् । नेपाली काव्य-क्षेत्रमा सामान्य 'अनुष्टुप्' छन्दको खूब

चल्ती छ । लेख्न र कण्ठस्थ राख्न सजिलो भएकोले यस छन्दलाई धेरैले रुचाएका पनि छन्। संस्कृतमा त कोष, व्याकरण, लक्षणग्रन्थ, दर्शनशास्त्र जस्ता विषय पनि कण्ठस्थ राख्न सजिलो हुनाले नै 'अनुष्टुप्' छन्दमा लेखिएका देखिन्छन् । महर्षि बाल्मीकिलाई आदिकवि तुल्याउने पनि यही 'अनुष्टुप्' छन्द हो । आनन्दवर्धनाचार्यले भनेका छन्- "काव्यस्यात्मा स एवार्थो यथा चादिकवेः पुरा । क्रौञ्चद्वन्द्ववियोगोत्थः शोकः श्लोकत्वमागतः ॥" यसो भन्नुको तात्पर्य के हो भने सहज उच्छलित भावलाई सग्लो रूपमाअभिव्यक्त गर्न 'अनुष्टुप्' छन्दले कुनै आयास पार्दैन । त्यसपछि महाभारत आदि सबै पुराणमा अधिकांश यसै छन्दको प्रयोग भयो अनि नेपाली काव्यक्षेत्रमा पनि सल्ल बहँदै आयो ।

अनुष्टुप् छन्दको सामान्य लक्षण यसरी दिइएको छ- आठ अक्षरको प्रत्येक पाउमा पाँचौं वर्ण लघु (।) हुनुपर्छ र छैटौं वर्ण गुरु (S) हुनुपर्छ। शुरूमा भगण (S।।) र नगण (।।।) पर्न गएमा लय खड्कन्छ। पहिलो र तेस्रो पाउको सातौं वर्ण गुरु (S) हुनुपर्छ र दोस्रो-चौथो पाउको चाहिं लघु (।) हुनुपर्छ। पाउको अन्तको वर्ण ह्रस्व भए पनि उच्चारण गुरु (S) नै हुन्छ ।

छन्दशास्त्रअनुसार- "श्लोके षष्ठं गुरु ज्ञेयं सर्वत्र लघु पञ्चमम् ।
द्विचतुष्पादयो ह्रस्वं सप्तमं दीर्घमन्ययोः ॥

अर्को पनि- 'पञ्चमं लघु सर्वत्र सप्तमं द्विचतुर्थयोः ।
षष्ठं गुरु विजानीयादेतत् पद्यस्य लक्षणम् ॥

यस्ता नियम हुँदा हुँदै पनि कतै पाँचौ अक्षर गुरु (S) छैटौ लघु (।) तथा पहिलो र तेस्रो पाउको सातौं पनि लघु (।) प्रयोग भएको उदाहरण संस्कृत-काव्यक्षेत्रमा प्रशस्त पाइने हुनाले 'युग्मविपुला अनुष्टुप्' छन्दका धेरै भेद छन् भन्ने स्पष्ट हुन्छ । संस्कृतमा मात्र होइन; नेपाली-काव्यक्षेत्रमा पनि यस्ता दृष्टान्त पाइन सक्तछन् ।

उदाहरण -

(क) दियो यो जन्म जसले, उसले नै खवाउला
जसले नाउमा हाल्यो, उसैले पार लाउला ।

(ख) वेला वसन्तको पर्ख, जिन्दगीको हवी बनी
सहू सहू सहू बाबू । सहनै नसके पनि ।

- बालकृष्ण सम (ध्रुव)

यी उद्धरणमा 'क' को पहिलो पाउमा पाँचौं लघु (।) ठीकै भए पनि छैटौं र सातौं गुरु (S) हुनुपर्नेमा लघु(।)कै प्रयोग भएको देखिन्छ । अरू तीन पाउ नियमअनुसारै देखिन्छन् । पहिलो पाउमा पाँचौं, छैटौं, सातौं अक्षर सँगसँगै तीनओटा लघु (।।।) पर्न गएका हुँदा यस्तालाई 'नविपुला अनुष्टुप्' को भेद मान्नु उचित देखिन्छ ।

लेखनाथीय 'ऋतुविचार'देखि छन्द रुचाउने सबै कविले नाटक, काव्य र कवितामा अनुष्टुप्को प्रयोग गरेका छन् । आधुनिक कविहरूले पनि यही छन्द मन पराएर लेख्न थालेका छन् ।

वैदिक 'वृहती छन्दको भेदप्रस्तारमा नौ अक्षरका पाउ हुने छन्दहरूमा तीनओटा रगण (S।S, S।S, S।S) हुने 'महालक्ष्मी' छन्द एउटा रगण (S।S) नपुगेको स्रग्विणी छन्द जस्तो देखिन्छ। यसको प्रयोग कतै फिल्मी सङ्गीतमा पनि पाइन्छ ।

वैदिक 'पङ्क्ति' छन्दको भेदप्रस्तारमा दश अक्षरका पाउ हुने छन्दहरूमध्ये भगण (S।।) मगण (SSS) सगण (। । S) र गुरु (S) हुने

'चम्पकमाला' छन्दको प्रयोग प्राय: बालसाहित्यमा मात्र प्रचलित छ र कतै यस छन्दलाई मात्रिक लयमा परिणत गरेर गाउने चलन पनि छ ।

वैदिक 'त्रिष्टुप्' छन्दको भेदप्रस्तारमा एघार अक्षरका पाउ हुने छन्दहरूमध्ये 'इन्द्रवज्रा' छन्द पर्छ ।

इन्द्रवज्रा

छन्दशास्त्रअनुसार-

"स्यादिन्द्रवज्रा यदि तौ जगौ ग:"

गणसङ्केत- SSI SSI ISS SS

पि.सू. अनुसार - ताराज ताराज जभान गागा

विश्राम- छ अक्षर र पांच अक्षरमा

उदाहरण -

अकाशरङ्गी, हरियो, बदामी
रातो, पहेँलो, कपडा छ नामी
झल्कन्छ हाँस्यो कि अनारदाना
हेऱ्यो कि खुल्ने नखरा छ नाना

-भरतराज पन्त (दोभान महाकाव्य २०४१)

सङ्गति- यसमा शुरूको गुरु (S) वर्णबाट तीन-तीन अक्षर लिएर पढ्दै जाँदा दुई तगण (SSI) एक जगण (ISI) र दुई गुरु (SS) लयमा, मिल्न आउँछन् ।

उपेन्द्रवज्रा

छन्दशास्त्रअनुसार

"उपेन्द्रवज्रा जतजास्ततौ गौ"

गणसंकेत- .SI SII ISI SS

पि.सू. अनुसार- जभान नाराज जभान गागा

विश्राम- पाँच अक्षर र छ अक्षरमा

उदाहरण-

सुधा रसीलो वसुधा भरीलो
उदार उद्यान, उषा हँसीलो
मुना पलायो सबमा कलीलो
'कुहू' करायो वनमा सुरीलो

-भरतराज पन्त (दोभान महाकाव्य)

सङ्गति- यसमा शुरूको लघु वर्णबाट तीन-तीन अक्षर लिएर पढ्दै जाँदा जगण (ISI) तगण (SSI) जगण (ISI) र दुई गुरु (SS) लयमा मिल्न आउँछन् ।

धेरै कविहरू 'इन्द्रवज्रा' र 'उपेन्द्रवज्रा' केलाएर लेख्ने झन्झटमा लाग्दैनन् । फरक पनि अगाडिको वर्ण गुरु (S) र लघु (I) मात्र हो, लय उस्तै हो । यसैको मिसावटलाई 'उपजाति' भन्ने चलन छ , मिसावटकै विभिन्नताका आधारमा 'उपजाति' का पनि धेरै किसिम छन् । संस्कृत काव्यक्षेत्रमा स्वागता, रथोद्धता, वंशस्थ र इन्द्रवंशा जस्ता छन्दको मिसावटलाई पनि 'उपजाति' भन्ने चलन पाइन्छ। नेपालीमा वंशस्थ र इन्द्रवंशाको मिसावट लक्ष्मीप्रसाद देवकोटाको 'गरीव' कवितामा पाइन्छ ।

भानुभक्तीय रामायण 'अयोध्याकाण्ड' को अन्तिम अंश 'पादुका दान' प्राय: इन्द्रवज्रा छन्दमा देखिन्छ भने लेखनाथ पौड्यालको 'धन महिमा' कविता 'उपेन्द्रवज्रा' मात्र अँगालेर लेखेको देखिन्छ। तर छन्दवादी भए पनि गुरुको वर्ण लघु (I) गुरु (S) तिर ध्यानलाई केन्द्रित नगरेर लयमा बहने स्वाभाविक प्रवृत्तिले गर्दा 'इन्द्रवज्रा' र 'उपेन्द्रवज्रा' को अनियमित मिसावट चाहिं धेरैको कवितायात्रामा पाइन्छ ।

शालिनी

छन्दशास्त्रअनुसार-

"शालिन्युक्ता म्तौ तगौ गोऽब्धिलोकै:"

गण सङ्केत- SSS SSI SSI SS

पि.सू. अनुसार-
मातारा ताराज ताराज गागा

विश्राम- चार अक्षर र सात अक्षरमा

उदाहरण-

श्यामा, कामा, प्रीतिधामा, ललामा

नारी पारी हा । अकेली पलामा
धाबा गर्दा चित्तमा पर्छ बाधा
बाधा पर्दा देह यो हुन्छ आधा

-भवदेव पन्त "उत्तरा-अभिमन्यु-संवाद"

यसमा शुरूको गुरु (S) अक्षरदेखि तीन तीन अक्षर लिएर पढ्दैं जाँदा मगण (SSS), तगण (SS.), तगण (SS.) र दुई गुरु (SS) क्रमशः मिल्न आउँछन् ।

छन्दका कवितामा ममता भएका धेरै कविले यस छन्दको प्रयोग गरेका छन् ।

त्यस्तै स्वागता छन्दशास्त्रअनुसार-
"स्वागतेति रनभा गुरुयुग्मम्"

गणसङ्केत- SIS III SII SS

पि.सू.अनुसार-
'राजभा, नसल, भानस, गा गा'

विश्राम- सात अक्षर र चार अक्षरमा

उदाहरण- "चन्द्रविम्ब गगनान्तरचारी
मन्द मन्द मलिना SS कृति धारी
हेर अस्तगिरिका शिर पारी
देखिए दबिनलाई तयारी

-लेखनाथ "प्रभात"

यसमा शुरूको गुरु (S) अक्षरदेखि तीनतीन अक्षर लिएर पढ्दा रगण (SIS) नगण (III) भगण (SII र दुई गुरु (SS) क्रमैसित मिल्दै आउंछन् ।

यो छन्द छन्दका कविहरू धेरै (खास गरी लक्ष्मीप्रसाद देवकोटा)को काव्ययात्रामा धेरै देखिएको छ ।

रथोद्धता छन्द

छ.शा.अनुसार- "रो नराविह रथोद्धता लगौ"

गण सङ्केत- SIS III SIS IS

पि.सू.अनुसार- राजभा नसल राजभा लगा

विश्राम- छ अक्षर र पांच अक्षरमा

उदाहरण-
"क्रान्तिकै फलसमान वृक्षमा
झुन्डिए अहह । अन्तरिक्षमा
वीरले किन रुचाउँथे क्षमा ।
आजसम्म पनि दुख्छ वक्षमा ।

-भरतराज पन्त "दोभान महाकाव्य"

यसमा पनि शुरूको गुरु (S) अक्षरदेखि तीनतीन अक्षर लिएर पढ्दै जाँदा क्रमैसित रगण (SIS) नगण (III) रगण (SIS) लघु र गुरु (IS) मिल्न आउँछन् ।

रथोद्धता पनि छन्दवादी कविहरूले रुचाएको महाकवि देवकोटाको काव्ययात्रामा प्रशस्त प्रयोग भएको पाइन्छ ।

इन्दिरा छन्द- यसलाई अपरान्तिका पनि भनिन्छ । कुलचन्द्र गौतमले यसैलाई ललिता छन्द मानेका छन् ।

छ.शा. अनुसार- न र र ला गुराविन्दिरा मता

अथवा- न र र ला गुरुः सापरान्तिका

गणसङ्केत- III SIS SIS IS

पि.सू. अनुसार- नसल राजभा राजभा लगा

विश्राम- ६ अक्षर र पाँच अक्षरमा

उदाहरण-
दरर दर्किंदा बग्छ जीवन
हरर हुर्रिंदा उड्छ जीवन
फरर कोपिला फुल्छ जीवन
ढरर ढम्म भै बज्छ जीवन

- भरतराज पन्तः दोभान महाकाव्य

सङ्गति- यसमा शुरूको लघु (I) अक्षरदेखि तीनतीन अक्षर लिएर पढ्दै लाँदा क्रमैले नगण (III) रगण (SIS) रगण (SIS) लघु र गुरु (IS) मिल्न आउंछन् । रथोद्धता छन्द र इन्दिरा छन्दमा उही गण हुन्छन् क्रम मात्र फरक हुन्छ ।

इन्दिरा छन्दका सिद्धहस्त धेरै कविले मन पराएको तथ्य महाकवि देवकोटाको काव्ययात्रामा प्रशस्त पाइएको छन्द हो ।

भागवतभित्रको गोपीगीतबाट लोकपद्यमा समेत यो प्रचलित छ ।

वैदिक जगती छन्दको भेदप्रस्तारमा आउने बाह्र अक्षरको पाउ हुने छन्दहरूमा क्रमैसित पहिले वंशस्थ छन्द-

छ.शा. अनुसार- जतौ तु वंशस्थ मुदीरितं जरौ

गणसङ्केत- ।S। SS। ।S। S।S

पि.सू. अनुसार- जभान ताराज जभान राजभा

विश्राम- छछ अक्षरमा

उदाहरण- तँ सूर्य हामी हिमका ढिका सब
तँलाइ पाएपछि पग्लँदै अब
रुँदै रुँदै अश्रु समुद्र बन्दछौँ
उडी तँमा बादल भै बिलाउँछौँ
- बालकृष्ण सम: प्रल्हाद

यसमा शुरूको लघु अक्षरबाट तीन तीन अक्षर लिएर पढेपछि क्रमश: ज (।S।) त (SS।) ज (।S।) र (S।S) गणहरू लयमा मिलेर आउँछन् ।

बालकृष्ण समको **प्रह्लाद** नाटकमा प्रह्लादको उक्ति मात्र उक्त छन्दमा प्रयोग भएको छ ।

लेखनाथीय **बुद्धिविनोद**; सबै यही छन्दमा छ । प्राय: संस्कृत पढेका कविहरू यस छन्दलाई प्रयोग गर्दछन् ।

विशेष-शुरूको अक्षर लघु । भएमा ज (।S।) त (SS।) ज (।S।) र (S।S) गण वंशस्थ, शुरूको अक्षर गुरु (S) भएमा त (SS।) त (SS।) ज (।S।) र (S।S) गण इन्द्रवंश छन्द हुन्छ ।

त्यस्तै द्रुतविलम्बित छन्द:-

छ.शा. अनुसार:- 'द्रुतविलम्बित माह नभौ भरौ'

गणसङ्केत- ।।। S।। S।। S।S

पि. सू. अनुसार- नसल भानस भानस राजभा

विश्राम- चार अक्षर र आठ अक्षरमा

उदाहरण- चमचमाउँदथ्यो असि चंचम
छमछमाउँदथ्यो रण छंछम
जमजमाउँदथे दलका दल
झमझमाउँदथे मुटुका नल
- लक्ष्मीप्रसाद देवकोटा : महाराणाप्रताप

सङ्गति- यसमा शुरूको लघु । अक्षर देखि तीनतीन अक्षर लिएर पढेपछि पालैसित नगण ।।। भगण S।। भगण S।। रगण S।S लयमा मिलेर आउँछन् ।

संस्कृतज्ञ धेरै कविहरूले मन पराएको र मीठो लय आउने यस छन्दलाई सोमनाथ सिग्द्यालले **आदर्श राघव** महाकाव्यमा यमक अलङ्कारको वैचित्र्य देखाई सफलतासाथ प्रयोग गरेका छन् ।

तोटक छन्द

छ.शा. अनुसार- 'बद तोटकमग्धिसकार युतम्'

गणसङ्केत- ।।S ।।S ।।S ।।S

पि.सू. अनुसार- सलगा सलगा सलगा सलगा

विश्राम- तीनतीन अक्षरमा

उदाहरण- सुनको दिन एक उदाउँछ रे
यस देश खुलीकन आउँछ रे
रँगिला सव बादल छाउँछ रे
जल चञ्चल भैकन गाउँछ रे ।
-लक्ष्मीप्रसाद देवकोटा: 'सुनको विहान'

सङ्गति- यसमा शुरूको अक्षर लघु । देखि तीनतीन अक्षर लिएर पढ्दा क्रमश: चारवटा सगण ।।S लयमा मिलेर आउँछन् ।

धरणीधर कोइराला यस छन्दलाई बढी रुचाउँछन् । तोटकको अर्थ आनुह (छालाले मोरिएको) बाजा पनि हो । गायकहरू यसलाई मात्रिक रूपमा सोह्र मात्रा गराएर गाउँछन् ।

स्रग्विणी छन्द

छ.शा. अनुसार- 'रैश्वतुर्भिर्युता स्रग्विणी

सम्मता'

गणसङ्केत- SIS SIS SIS SIS

पि.सू. अनुसार- राजभा राजभा राजभा राजभा

विश्राम- तीनतीन अक्षरमा

उदाहरण

आउँदैछन् चरा फर्कँदै साँझमा
गाउँदैछन् बसी बन्धुको माझमा
लाउँदैछन् सदा कर्ममा जीवन
पाउँदैछन् बुझ्यौ स्नेहको चुम्बन

- भरतराज पन्त: दोभान

सङ्गति- यसमा शुरूको गुरु (S) अक्षरदेखि तीनतीन अक्षर लिएर पढ्दा क्रमश: चारओटा रगण (SIS) लयमा मिलेर आउंछन् ।

संस्कृत पढेका कविलाई विछट्ट मनपर्ने यो छन्द महाकवि देवकोटाले काव्ययात्रामा निकै चलाएका छन् । गायकहरू बीस मात्राको मात्रिक लयमा गाउंछन् ।

भुजङ्गप्रयात छन्द

छ. शा. अनुसार- 'यकारैश्चतुर्भिर्भुजङ्गप्रयातम्'

गणसङ्केत- ISS ISS ISS ISS

पि.सू. अनुसार-यमाता यमाता यमाता यमाता

विश्राम- तीनतीन अक्षरमा

उदाहरण-

कुनै प्रेमिका कान्तका काखमा छन्
कुनै प्रेमिका सन्तति-स्नेहमा छन्
कुनै प्रेमिका जो मरे स्वर्गमा छन्
कुनै प्रेमिका ता कहाँ छन् कहाँ छन्

-भीमनिधि तिवारी 'बयासी गजल'

यसमा पनि शुरूको लघु । अक्षरदेखि तीनतीन अक्षर लिएर पढ्दा क्रमश: चार यगण (ISS) लयमा मिलेर आउंछन् ।

महाकवि देवकोटाको काव्ययात्रामा यस छन्दको प्रशस्त प्रयोग भएको छ ।

वैदिक अति जगती छन्दको भेदप्रस्तारमा तेह्र अक्षरको पाउ हुने छन्दहरूमा प्रहर्षिणी र मत्तमयूर छन्द केही संस्कृतज्ञ कविहरूले बाहेक अरूले प्रयोग गरेको देखिंदैन, त्यसैले यसको उल्लेख पनि आवश्यक भएन । वैदिक शम्बरी छन्दको भेदप्रस्तारमा चौध अक्षरको पाउ हुने छन्दहरूबाट वसन्ततिलका छन्द

छ.शा. अनुसार- 'उक्ता वसन्त तिलका तभजा जगौ ग:'

गणसङ्केत- SSI SII ISI ISI SS

पि.सू. अनुसार- ताराज भानस जभान जभान गागा

विश्राम- ६ अक्षर र आठ अक्षरमा

उदाहरण-

उत्साहपूर्ण सव कौरव पाण्डवादि
जम्मा भईकन तहाँ दृढ वैर साधी
के के गरे गर खुलस्त सबै बयान
हे वीर । सञ्जय । भिंजो मनमा नमान

-लेखनाथ 'गीतासार' (चक्रपाणि चालिसेको सङ्क्षिप्त भारतभित्र)

सङ्गति- यसमा शुरूको गुरु (S) अक्षरबाट तीनतीन अक्षर लिएर पढ्दै जाँदा क्रमैसित त (SSI) भ (SII) ज (ISI) र लघु (I) गुरु (S) गणहरू लयमा सल्ल बगेर आउंछन् ।

लेखनाथीय सत्य कलि सम्वाद (खण्डकाव्य), प्रेमप्रसाद भट्टराईको विरक्त पुष्पाञ्जलि (स्तुतिकाव्य) सबै यही छन्दमा छन् । अधिकांश छन्दका कविहरूले वसन्ततिलका छन्द मन पराएर नै लेख्ने गर्दछन् ।

वैदिक अति शम्बरी छन्दको भेदप्रस्तारमा पन्ध्र अक्षरको पाउ हुने छन्दहरूमा मालिनी छन्द

छ.शा. अनुसार- 'न न म य य युतेयं मालिनी भोगि लोकै:'

गणसङ्केत - III III SSS ISS ISS

पि. सू. अनुसार नसल नसल

मातारा यमाता यमाता

विश्राम- आठ र सात अक्षरमा

उदारहण:-

टलक टलक टल्की शोभिंदा स्वर्ण रङ्ग
झलक झलक झल्की दौडने त्यो कुरङ्ग
झुलुक झुलुक निस्की अल्पिंदै आतुरीमा
पुलुक पुलुक गर्दै हेर्न लाग्यो कुटीमा

-सोमनाथ सिग्द्याल: आदर्श राघव ६/५५

यसमा शुरूको लघु (I) अक्षरदेखि तीनतीन अक्षर उठाएर पढ्दै जाँदा क्रमैसित न (III) न म (SSS) य (ISS) य (ISS) गणहरू लयमा सल्बलाएर मिल्न आइपुग्छन् ।

अधिकांश कविले काव्यको सर्गान्तमा प्रयोग गर्ने परम्परामा लेखनाथीय ऋतुविचार तथा तरुण तपसी को पनि सर्गान्तमा यही छन्द नियमित रूपले प्रयोग भएको तथा लोकपद्यमा पनि प्रचलित मालिनी छन्द निकै मीठो छ ।

वैदिक अष्टि छन्दको भेदप्रस्तारमा आउने सोह्र अक्षरको पाउ हुने छन्दहरूमा बढी प्रचलित पञ्चचामर छन्द-

छ.शा. अनुसार- 'लघुर्गुरुनिरन्तरं यदस्ति पञ्चचामरम्''

यस लक्षणमा गणको निर्देशन देखिंदैन ।

गणसङ्केत-ISI SIS ISI SIS ISI S

पि.सू. अनुसार- जभान राजभा जभान राजभा जभान गा

यस छन्दको आधा भागलाई प्रमाणिका भन्दछन् र यस छन्दको अर्को नाम नाराच पनि हो ।

विश्राम- चारचार अक्षरमा

उदाहरण-

यता लगे, उता लगे, कता कता कता लगे
जता तता छ अन्धकार अन्धकारमा लगे
रुवाउँदै, फकाउँदै, फुल्याउँदै लगे, लगे
खुरुक्क आर्यघाटको महामसानमा लगे ।

-भीमनिधि तिवारी दागबत्ती

यस छन्दमा चारचार अक्षरमा अडेर लघु । को लघु । गुरुको Sगुरु S उच्चारण गरी पढेमा लय सल्ल बग्दै आउँछ ।

धेरै छन्दवादी कविहरू यो छन्द सजिलैसित लेख्छन् । आधुनिक कविहरू पनि यो चाहिँ छन्द सजिलो मान्छन् ।

वैदिक अत्यष्टि छन्दको भेदप्रस्तारमा सत्र अक्षरको पाउ हुने छन्दहरूमा शिखरिणी छन्द

छ.शा. अनुसार- 'रसैरीशैश्छिन्ना यमनसभलाग: शिखरिणी'

गणसङ्केत- ISS SSS III IIS SII IS

पि.सू. अनुसार- यमाता मातारा नसल सलगा भानस लगा

विश्राम- छ अक्षर र एघार अक्षरमा

उदाहरण-

उज्यालो देखायो क्षणिक बिजुलीको चमकले
न फाल्यो वा भाग्यो जलधर हुरीको दमकले
विजेता भो मानौं जलधर, हटयो दुर्वल हुरी
झऱ्यो दर्की दर्की अघि र पछि फर्कीकन झरी ।

- भरतराज पन्त: शैलपुत्री (खण्डकाव्य)

शताब्दियौं अघिदेखि लोकपद्यमा पनि चलेको धेरैधेरै कविले अपनाएको लेखनाथीय तरुण तपसी यही छन्दमा सिंगारिएको

महाकवि देवकोटाले पनि सहजै प्रयोग गरिएको सुनिरहुँ जस्तो लाग्ने मीठो छन्दमा यो पनि पर्छ ।

त्यस्तै सत्र अक्षरको पाउ हुने मन्दाक्रान्ता छन्द-

छ.शा. अनुसार- 'मन्दाक्रान्ता जलधि षडगैर्म्भौ नतौ ताद् गुरु चेत्''

गणसङ्केत:- SSS SII III SSI SSI SS

पि.सू. अनुसार- मातारा भानस नसल

ताराज ताराज गा गा

विश्राम- चार, छ र सात अक्षरमा

उदाहरण-

डाँडा काँडा, वन, चउरमा घाम लागी-रहेछ
लाखौं लाखौं सुख र दुःखमा लोक ताति-रहेछ
छिः यो बेला न बस घरमा निस्क आलस्य छाडी
ए तन्नेरी । उठ न पृथिवी तीन बित्ता उचाली

- माधव घिमिरे 'नवयुवक'

कालिदासको मेघदूतदेखि नेपालीमा छन्दमर्मज्ञ धेरै कविले प्रयोगमा ल्याएको ओजस्वी ढाँचाको फुर्तिलो लयमा गाउन मिल्ने करुण र वीर दुवै रसलाई सुहाउने छन्दभित्र यो पर्छ ।

त्यस्तै सत्र अक्षरकै पाउ हुने पृथ्वी छन्द-

छ.शा. अनुसार - 'जसौ जसयला वसुग्रह यतिश्च पृथ्वी गुरुः'

गणसङ्केतः ISI IIS ISI IIS ISS IS

पि.सू. अनुसार- जभान सलगा जभान सलगा यमाता लगा

विश्राम- आठ अक्षर र सात अक्षरमा

उदाहरण-

चढ्यो अव शनैः शनैः पवन कण्ठमा भन्दछ्यौ
विशालतम विश्व यो सकल शून्य झैं ठान्दछ्यौ
बसी फगत सुन्दछ्यौ मधुर शान्त गुप्ती ध्वनि
सखी । भन वियोगिनी हुनगयौ कि वा योगिनी ?

- लेखनाथ 'विरहिणीका उपर सखीको प्रश्न' (सूक्तिसिन्धु)

सोमनाथ सिग्द्याल र लक्ष्मीप्रसाद देवकोटाका काव्ययात्रामा प्रयोग भएको यो छन्द इतिहास शिरोमणि बाबुराम आचार्यको पुराना कवि र कविता र तुलनात्मक सुन्दर काण्डमा रघुनाथ पोखरेलले पनि यो पृथ्वी छन्द प्रयोग गरेको पाइएको छ ।

त्यस्तै सत्र अक्षरको पाउ हुने हरिणी छन्दको प्रयोग आदर्श राघव महाकाव्यको तेह्रौं सर्गमा पचपन्न श्लोकबाहेक अन्यत्र प्रयोग नपाइएको हुँदा यहाँ त्यसको सोदाहरण चर्चा गरिएन ।

वैदिक धृति छन्दको भेदप्रस्तारमा अठार अक्षरको पाउ हुने छन्द चित्रलेखाको उल्लेख छ, तर नेपाली काव्यक्षेत्रमा कतै प्रयोग छैन । वैदिक अतिधृत्ति छन्दको भेदप्रस्तारमा उन्नाइस अक्षरको पाउ हुने छन्दहरूमा बढी चर्चित शार्दूलविक्रीडित छन्द-

छ.शा. अनुसार- 'सूर्याश्वैर्मसजस्तता सगुरवः शार्दूलविक्रीडितम्'

गणसङ्केत- SSS IIS ISI IIS SSI SSI S

पि.सू. अनुसार- मातारा सलगा जभान सलगा ताराज ताराज गा

विश्राम- बाह्र अक्षर र सात अक्षरमा

उदाहरण-

को हौ ? सुस्तरि बोल हे हिमचुली कैलाश थर्कन्छ यो
तिम्रो आकुल श्वासबाट हिउँको उछ्वास वर्सन्छ यो
राजाको यदि दूत हौ त भनिद्यौ सम्चार क्यै छैन रे ।
आफैमा परिपूर्णलाई दुनियाँ संसार क्यै हैन रे ।

-माधव घिमिरे : राजेश्वरी

धेरैधेरै सफल असफल सबै कवि तथा गायकहरूले प्रचलनमा ल्याएको लोकलयदेखि शास्त्रीय काव्यसम्म प्रयोगमा सफल भएको यो

सबभन्दा जनप्रिय छन्द हो ।

वैदिक कृति छन्दको भेदप्रस्तारमा बीस अक्षरको पाउ हुने ? मातिका छन्दको प्रयोग गजलका रूपमा प्रशस्त पाए पनि पद्यका रूपमा दोभान महाकाव्यमा बाहेक अन्यत्र नभेटिएकोले चर्चा छैन ।

वैदिक प्रकृति छन्दको भेदप्रस्तारमा एक्काइस अक्षरको पाउ हुने छन्दहरूमा स्रग्धरा छन्द नेपाली काव्यक्षेत्रमा प्रचलित छ ।

छ.शा. अनुसार- 'म्रभ्नै र्यानां त्रयेण त्रिमुनि यतियुता स्रग्धरा कीर्तितेयम्'

गणसङ्केत- SSS SIS SII III ISS ISS ISS

पि.सू. अनुसार- मातारा राजभा भानस नसल यमाता यमाता यमाता

विश्राम- सात सात सात अक्षरमा

उदाहरण-

थोत्रो पाटी उज्यालो मलिन तृण-कुटी कन्दरा झन् उज्यालो
भिक्षा भारी उज्यालो अझ घन वनको साग-सिस्नू उज्यालो
फ्याङ्लो गुन्द्री उज्यालो वरपर घुमदा जीर्ण कन्था उज्यालो
तृष्णाको तुच्छ जालो मनविच नभये जो मिल्यो सो उज्यालो ।
-लेखनाथ सत्य-सन्देश

लेखनाथीय रामायण मेरो राम सबै यही छन्दमा पाइन्छ ।

अर्धसमवृत्त- पहिलो र तेस्रो पाउ दश अक्षरको, दोस्रो र चौथो पाउ एघार अक्षरको हुने अर्धसमवृत्तहरूमा वियोगिनी छन्द छ, जसलाई ललिता पनि भनिन्छ ।

छ.शा. अनुसार- 'विषमे ससजा गुरुः समे, सभरालोज्य गुरुर्वियोगिनी'

अर्को- 'ससजा प्रथमे पदे गुरुः सभरा स्याल्ललिता समे लगौ'

गणसङ्केत- IIS IIS ISI S
IIS SII SIS IS

पि.सू. अनुसार- सलगा सलगा नभान गा सलगा भानस राजभा लगा

विश्राम- छ अक्षर र चार अक्षरमा, छ अक्षर र पाँच अक्षरमा

उदाहरण-

ससुरा गिरिराज सुन्दर
गिरिराजै छ निवास मन्दिर
गिरिजा गृहिणी गिरीशकी
यसमा नाथ रहस्य क्यै छ कि ?
- लेखनाथ शिव-पञ्चाशिका

करुणरसमा यसलाई वियोगिनी अरू रसमा यसको नाम ललिता भनिन्छ ।

पहिलो र तेस्रो पाउमा एघार अक्षर दोस्रो र चौथो पाउमा बाह्र अक्षर हुने मालभारणी छन्द हो, यसैलाई औपच्छन्दसिक पनि भनिन्छ-

छ.शा. अनुसार- 'ससजाः प्रथमे पदे गुरु चेत्
सभरा येन च मालभारणी स्यात्''

गणसङ्केत- IIS IIS ISI SS
IIS SII SIS ISS

पि.सू. अनुसार- सलगा सलगा जभान गा गा
सलगा भानस राजभा यमाता

विश्राम- छ पाँच र छछ अक्षरमा

उदाहरण-

सुख सम्पति तुच्छ भेल पानी
विजुली हो सब उर्लंदो जवानी
मनले सब हाल जानि जानी
भन नानी । किन गर्दछ्यौ रिसानी ।
-भरतराज पन्त: कविताको संझना

लेखनाथीय कविता संग्रहमा 'म के के नगरूँ' यही छन्दको कविता हो, जो नेपाली शिक्षा तेस्रो भागमा थियो ।

पहिलो र तेस्रो पाउमा बाह्र अक्षर र दोस्रो चौथो पाउमा तेह्र अक्षर हुने छन्द पुष्पिताग्रा हो ।

छ.शा. अनुसार -

'अयुजि नयुग रेफतो यकारो
युजि च न जौ ज र गाश्‍व पुष्पिताग्रा'

गणसङ्केत- ||| ||| SIS ISS
||| ISI ISI SIS S

पि.सू. अनुसार -नसल नसज राजभा यमाता
नसल जभान जभान राजभा गा

विश्राम- छ छ र छ सात अक्षरमा

उदाहरण-

विधिवश अघि भूल भो विराएँ
अव पछुताइ रुँदै रुँदै म आएँ
उठ उठ सुकुमारि । नैन तारा ।
प्रियतमका भुलिद्यौ कसूर सारा ।
- लेखनाथ: भर्तृहरि-निर्वेद

छन्दवादी कविका काव्ययात्रामा पाइने । यी सबै छन्दका शास्त्रीय पक्ष हुन् ।

- भ. रा. प.

छन्दशास्त्र- जुन शास्त्रले छन्दका भेद, लय तथा लघु, गुरु, मात्रा र गणको यथोचित निर्देश गर्दछ त्यसलाई छन्दशास्त्र भनिन्छ । जुन निर्देशअनुसार असङ्ख्य छन्दको बोधमा सुगमता आउँछ र सर्वसाधारणले पनि बुझ्न सक्छन् । शास्त्र भन्नाको तात्पर्य पनि त्यही हो जसले सम्बन्धित विषयमा यथोचित निर्देश गरेर कार्यसञ्चालन गराउँछ ।

छन्दको शाब्दिक व्युत्पत्ति वाचस्पत्यम् संस्कृत शब्दकोशले बताएअनुसार 'छदि संवरणे' धातुबाट 'इयसुन्' प्रत्यय लगाएर 'छन्दस्' शब्द बनाइन्छ । उक्त शब्दको व्यावहारिक अर्थ 'आकाशले जस्तै सर्वत्र ढाक्नु' भन्ने हुन्छ । त्यसैले छन्द काव्यक्षेत्रमा मात्र सीमित नभएर जीवनको हरेक क्षेत्रमा हुन सक्छ । कतै- कतै छन्द अकारान्त शब्दको रूपमा प्रयोग भए को पनि पाइन्छ - 'मूर्ख छन्दानुवृत्त्या च' त्यस- को व्युत्पत्ति पनि माथि चर्चित शब्दकोशले बताएअनुसार छदि आह्लादने धातुबाट 'पचाद्यच्' को आधार मा 'अच्' प्रत्यय लगाएर छन्द अकारान्तशब्द बनाइन्छ । यसको व्यावहारिक अर्थ 'आनन्द दिनु' भन्ने हुन्छ । हुन पनि छन्दको मीठो लयमा बालक, युवक, बूढा सबै लठ्ठ पर्छन् । तर अकारान्त 'छन्द' शब्दको भन्दा 'स्' अन्तमा आउने 'छन्दस्' शब्दको छन्द:शास्त्रीय प्रयोगमा बढी औचित्य पाइन्छ । 'छन्दांसि जज्ञिरे' भन्ने वेदको वाक्यले छन्दस् शब्दको अर्थ नै वेद हो भन्ने कुरालाई प्रमाणित गर्दछ । त्यही छन्द पहिले वैदिक रूपमा वेदमा वर्णन गरियो अनि त्यही वैदिक छन्दको भेदप्रस्तार बनेर असङ्ख्य शास्त्रीय छन्दहरू प्रकट भए । जसरी कृष्णद्वैपायनले महाभारत आदि पुराण-हरूका माध्यमबाट वेदलाई व्यास (विस्तार) गरेको हुनाले उनको नाम वेदव्यास भन्ने प्रसिद्ध भयो त्यसै गरी वेदका छन्दहरूलाई भेदउपभेदहरूमा प्रस्तारित गरेर महर्षि पिङ्गलले पिङ्गलसूत्र बनाए । उक्त पिङ्गलसूत्रको वृत्ति हलायुध भट्टले बनाए। त्यसपछि 'वृत्त रत्नाकर', 'छन्दो मञ्जरी' जस्ता छन्दोज्ञानसम्बन्धी ग्रन्थहरू थपिँदै प्रचलित हुँदै आए ।

महर्षि पिङ्गललाई छन्दोग्रन्थकै सन्दर्भमा नाग पनि भनिन्छ, आचार्य पनि भनिन्छ । शेषनागले पतञ्जलिको अवतार लिएर मन, वचन, शरीरलाई शुद्ध गर्ने योगसूत्र, महाभाष्य, चरक संहिता जस्ता ग्रन्थको रचना गरे जस्तै उनै शेषनागले पिङ्गलको अवतार लिएर पिङ्गलसूत्रको रचना गरेका हुन् भन्ने किंवदन्ती पनि छ । पतञ्जलि र पिङ्गल दुवै ग्रन्थकार हुनाले आचार्य मानिन्छन् र यिनका सम्बन्धमा

केही किंवदन्तीहरू पनि प्रचलित छन् । छन्दःशास्त्रको परम्परा यसरी आएको हो भन्ने पनि कतै पाइन्छ - 'सर्वज्ञ शिवबाट विष्णुले, विष्णुबाट इन्द्रले, इन्द्रबाट वृहस्पतिले, वृहस्पतिबाट माण्डव्यले, माण्डव्यबाट सैतवले, सैतवबाट यास्कले, यास्कबाट पिङ्गलाचार्यले छन्दोज्ञान पाएका हुन् ।' यसबाट लोकव्यवहारमा छन्दःशास्त्रीय सूत्रका स्रष्टा आचार्य पिङ्गल नै हुन् भन्ने कुरा निर्विवाद सिद्ध हुन्छ ।

पिङ्गलसूत्रले वैज्ञानिक तरीकाबाट छन्दोज्ञानको राम्रो परिचय दिन्छ । त्यसमा ह्रस्वलाई लघु भनिन्छ र त्यसको चिह्न यस्तो (I) हुन्छ, दीर्घलाई, संयुक्त व्यञ्जनका अगाडिको वर्णलाई, अनुस्वार लागेको वर्णलाई तथा विसर्ग लागेको वर्णलाई 'गुरु' भनिन्छ र गुरुको चिन्ह (S) यस्तो हुन्छ । मात्रिकमा चाहिँ लघु (I) लाई एक मात्रा गुरु (S) लाई दुईमात्रा भन्ने नियम छ जसका आधारमा वार्णिक, मात्रिक सबै छन्द सजिलै बुझिन्छ ।

वैज्ञानिक ढङ्गले लघु, गुरु र गणको ज्ञान गराउने पिङ्गलसूत्र-

'य मा ता रा ज भा न स ल गा:'

यस सूत्रलाई क्रमैसित तीनतीन अक्षर लिएर पढ्दा आठओटै गणको नाम निस्कन्छ र सबै वार्णिक छन्द यसैभित्र अटाउँछन्-

यमाता- यगण (ISS) नेपाली शब्दमा बिलौना, सुनौला, हिमाली इत्यादि

मातारा-मगण (SSS) " द्यौराली, पाल्पाली, नेपाली

ताराज-तगण (SSI)" कैलाश, विश्वास, आवास

राजभा-रगण (SIS) " चाहना, साधना, कल्पना

जभान-जगण (ISI) " बिहान, मुहान, विमान

भानस-भगण (SII) " बालक, पालक, चालक

नसल-नगण (III) " कमल, मकल, कलम

सलगा:-सगण (IIS) " सपना, विपना, रचना

बाँकी 'ल' र 'गा' दुई अक्षरको पाउ हुने मही छन्दको लागि र बाँकी 'गा:' एक अक्षरको पाउ हुने श्री छन्दको लागि हुन्छ । तीन अक्षर भएपछि कुनै न कुनै एउटा गण भइहाल्छ । यही गणज्ञान सजिलोसित बुझिने अर्को तालिका छ:-

सबै	शुरू	बीच	अन्त्य
मगण	भगण	जगण	सगण
S SSS	SII	ISI	IIS
लघुनगण	यगण	रगण	तगण
I III	ISS	SIS	SSI

लघु (I) र गुरु (S) को प्रस्तारका आधारमा सबैतिर छन्दको रङ्ग देखिने हुँदा आधुनिक कविताहरूमा वार्णिक छन्दको अभ्यासमा वृत्तगन्धा मात्रिक छन्दको आभासमा जातिगन्धा हुँदै मिसावटका माध्यमबाट विकसित हुँदै आएको मुक्तक छन्दको लयात्मक रूपरङ्ग पाउन सकिन्छ ।

'छन्दोमयं जगत्'

- भ. रा. प.

छायावाद- काव्यसमीक्षामा यस शब्दको प्रयोग नेपालीमा हिन्दीबाट आएको छ । वस्तुतः काव्यशैलीको रूपमा छायावाद हिन्दी साहित्यको एक युगविशेषमा विशिष्ट किसिमको काव्यप्रवृत्तिको नाम हो । पन्त, प्रसाद, निराला तथा महादेवी- यी चार जना कविहरू छायावादका प्रमुख स्तम्भ मानिन्छन् । नेपालीका समकालीन कविहरू लक्ष्मीप्रसाद देवकोटा, सिद्धिचरण तथा व्यथितमा यस किसिमको काव्यप्रवृत्ति उत्कृष्ट रूपमा देखा पर्छ । देवकोटाबारे यो उक्ति प्रसिद्ध छ- उनको काव्यमा पन्त, प्रसाद र निरालाको सङ्गम भएको छ ।

छायावाद साधारणत: रहस्यवादकै अर्को रूपमा मानिन्छ । तर रहस्यवाद छायावादी कविहरूको एउटा मात्र प्रवृत्ति हो। यिनीहरूका कविताहरूमा अन्य प्रमुख प्रवृत्ति हुन्- कल्पना-प्रवणता, आत्मालाप (व्यक्तिगत सुखदु:खको अभिव्यक्ति) सामाजिक तथा काव्यगत दुवै दृष्टिले बढी स्वच्छन्दता, भावुकताको अतिरेक, लाक्षणिक, मौलिक प्रतीकात्मक भाषाको सिर्जना, प्रबन्धको सट्टा मुक्तकप्रति अभिरूचि, कोमल-कान्त पदावली तथा विषयवस्तुमा प्रकृति र नारीप्रति अतिशय प्रेम र सहानुभूति आदि । यिनीहरू अङ्ग्रेजीका रोमान्टिक कविहरू, सेली, किट्स, वर्डसवर्थबाट प्रभावित भएको तथ्यलाई नकार्न सकिँदैन । भनिन्छ- जुन कारणले भारतको राजनीतिमा गान्धीवादको विकास भयो त्यसै कारणले साहित्यमा छायावादको पनि विकास भएको हो । तर गान्धीवाद आफ्नो आन्तरिक ओजस्विताले गर्दा भारतको स्वतन्त्रता दिलाउने समयसम्म स्थायी रह्यो भने साहित्यमा यो अहिंसक क्रान्तिकारिता (जुन छायावादको नाउँमा अल्प समयमा उच्च प्रतिष्ठित भयो) केही दिनमै सुप्त भयो र उसको घोषणापत्र 'पल्लव' को भूमिकाका लेखक कवि सुमित्रानन्दन पन्तले यस (आन्दोलन) को समाप्तिको घोषणा गरेर प्रगतिवादको सिफारिश गरे किनभने छायावादी शैली बढी कल्पनाशीलता, कोमल कान्त पदावली आदिले गर्दा समकालीन स्वतन्त्रतासङ्घर्षको लागि उपयुक्त सिद्ध भएन । जे होस्, आफ्नो सीमित अवधि र सङ्ख्यावलमा आधारित भए पनि छायावादभाषा र भाव दुवै दृष्टिले साहित्य (हिन्दी) को कायाकल्प गर्नमा महान् ऐतिहासिक महत्त्वले युक्त काव्यप्रवृत्ति सिद्ध भएको छ । समकालीन नेपली कविता पनि यस प्रवृत्तिबाट निकै प्रभावित देखिन्छ ।

-कृ.च.मि.

जीवनी- जीवनी यो संस्कृत स्रोतबाट नेपालीमा आएको तत्सम शब्द हो । जीवन शब्दबाट स्त्रीत्व बुझाउने 'ई' तद्धित प्रत्यय भएर बनेको जीवनी (जीवन + ई) ले सामान्यतया व्यक्तिविशेषको जीवनवृत्तान्तलाई बुझाउँछ ।

जीवनीको अङ्ग्रेजी पर्याय बायोग्राफी (Biography) हो । हिन्दीमा जीवनीलाई जीवनचरित वा जीवनचरित्र पनि भनिन्छ । जीवनचरित र जीवनचरित्रमा मौलिक अन्तर खास केही पनि छैन । साँच्चै भन्ने हो भने जीवनचरित नै कालान्तरमा केही शुद्ध भएर जीवनचरित्र बनेको हो र यसैको आधुनिक सङ्क्षिप्त रूप जीवनी आज सर्वाधिक प्रचलित रहेको छ । जीवनीमा मूलत: कुनै खास मानिसका आन्तरिक र बाह्य दुवै जीवन-चरित्रको यथार्थचित्रण क्रमबद्ध रूपमा गरिएको हुन्छ। ईसाको सत्रौ शताब्दीको उत्तरार्द्ध-तिर अङ्ग्रेजीका विशिष्ट विद्वान् एवं समालोचक ड्राइडनले जीवनीको परिभाषा प्रस्तुत गर्दै "जीवनी भनेको खासखास मानिसहरूका जीवनको इतिहास हो" भनेको भेटिन्छ । तर जीवनी साधारण इतिहास भने कदापि होइन । यसो भए तापनि यो इतिहासको सामग्री भने पक्कै हो । किनभने यसमा शासकवंशका बारेमा टिपोटका अतिरिक्त सोक्रेटिज, बुद्ध वा क्राइस्टजस्ता दार्शनिक, धर्मावतार तथा स्थानीय कवि, योद्धा प्रकृतिका जीवनांशहरू उनीहरूका विचार, उपदेश, काव्य वा वीरता आदिको अभिलेखनको सिलसिलामा उल्लेख गरिएको भेटिन्छ ।

जीवनीमा सामान्यतया कुनै व्यक्तिले जीवनभर गरेका कार्यहरूको क्रमिक वर्णन हुन्छ। यसमा चरित्रनायकका सम्पूर्ण जीवन वा त्यस जीवनका यथेष्ट भागको चर्चापरि चर्चा हुन्छ। तर यसो गर्नु सधैं सम्भव हुँदैन ।

किनभने कैयौं ठूला मानिसका जीवनी तिनका जीवनकालमा नै लेखिएको पाइन्छ । यसरी चरित्रनायकका जीवनकालमै लेखिएका जीवनीमा तिनका जीवनभरका समस्त कार्यव्यापारको वर्णन सम्भव हुँदैन। यसरी हेर्दा के भन्न सकिन्छ भने जीवनीले सकभर चरित्रनायकका सम्पूर्ण जीवनको र सो नभए त्यस जीवनका यथेष्ट प्रमुख भागको चर्चालाई आत्मसात् गरेको हुन्छ ।

जीवनीका लेखकले चरित्रनायकका जीवनको अन्वेषण र उद्घाटन क्रमैसँग गर्दै जानु उचित हुन्छ । यस क्रममा उनले चरित्रनायकका जीवनका घटनाहरूलाई त्यही क्रममा प्रस्तुत गर्नुपर्ने हुन्छ जुन क्रममा ती घटनाहरू घटित भएका हुन्छन् । यसो नगरी शुरूदेखि नै चरित्रनायकका महत्ता र विशेषता वर्णन गर्न थालेमा नायकका चरित्रको स्वाभाविक विकास र निर्माण हुन पाउँदैन । यसैले वास्तविक जीवनी त्यही हुन्छ, जसमा जीवनीकारले जीवनी-सामग्रीका विभिन्न स्रोतहरूबाट सङ्कलित तथ्यहरूको समुचित प्रस्तुतीकरणमा विशेष ध्यान दिनका साथै आफ्नो रचनालाई प्रामाणिक एवं सम्यक् जानकारीमा आधारित तुल्याएको हुन्छ । यसनिम्ति जीवनीलेखकलाई ती सबै तथ्यहरूको जानकारी हुनु जरूरी हुन्छ, जुनजुन तथ्यहरूले उनका चरित्रनायकका जीवनमा प्रभाव पारेका हुन्छन् । जीवनीलेखनका निम्ति आवश्यक यस्ता तथ्यहरूका लागि लेखकले जीवनीसामग्रीका स्रोतहरू पहिल्याएर तिनको पर्यवेक्षण एवं अनुशीलन गर्नुपर्ने हुन्छ । जीवनीसामग्रीका यस्ता स्रोतहरू अनेक हुन सक्छन्, तीमध्ये केही प्रमुख हुन्- १) सम्बद्ध व्यक्ति वा भनूँ चरित्रनायकका रोजनाम्चा (डायरी), चिठीपत्र र संस्मरण जस्ता आधारभूत सामग्रीहरू, २) सम्बद्ध विषयमा लेखिएका पुस्तकहरू, ३) समकालीन लेखकहरूद्वारा लेखिएका सम्बन्धित लेख तथा संस्मरणहरू, ४) सम्बद्ध विषयका ज्ञाता जीवित व्यक्तिहरूका सम्झनाहरू, ५) जीवनीलेखक स्वयं यदि आफ्ना चरित्रनायकका सम्पर्कमा रहेका छन् भने उनका आफ्नै अनुभव र सम्झनाहरू तथा ६) चरित्रनायकले उठबस गरेको स्थानहरूको भ्रमण तथा पर्यवेक्षण ।

जीवनीका सन्दर्भमा चिनियाँ साहित्यतर्फ दृष्टि दौडाउने हो भने चिनियाँ गद्यसाहित्यको प्रादुर्भाव र प्रारम्भिक विकासक्रममा खास गरेर इतिहास र दर्शन विषयलाई लिएर योगदान गर्ने इतिहासकार सिमा छिएँ (Ssuma Chien: लगभग १४०-१ श.इ.पू. को शुरूतिर) ले आफ्नो ऐतिहासिक रचनाको भागमा समकालीन विशिष्ट व्यक्तिहरूको जीवनी लेखेको फेला पर्छ भने ईसाको १८ औं शताब्दीको मध्यसम्ममा चिनियाँमा जीवनी-रचनाको राम्रै धारणा विकास भइसकेको भेटिन्छ । संस्कृतमा काव्यरूपमा जीवनी ईसाको पहिलो शताब्दीमै अश्वघोषको बुद्ध-चरित र सौन्दरनन्द मा देखा परिसकेको हो तापनि गद्यरूपको राम्रो जीवनी चाहिं सातौं शताब्दीको पूर्वार्धमा बाण भट्टको हर्षचरितमा देखा पर्‍यो जसलाई संस्कृत साहित्यविद्हरू गद्यकाव्य वा आख्यायिकाका रूपमा चर्चा गर्छन् । हिन्दी साहित्यमा वीरगाथाकाल र भक्तिकालदेखि नै जीवनीका पद्य र गद्यमय प्रारूपहरू पाइए तापनि सचेत रूपमा जीवनी-रचनाको थालनी चाहिं भारतेन्दु हरिश्चन्द्रको समयदेखि भएको मानिन्छ जसको प्रत्यक्ष प्रभाव नेपाली जीवनीका प्रारम्भकर्ता मोतीराम भट्टमा परेको स्पष्टै देखिन्छ ।

जे भए पनि साहित्यको एक विशिष्ट विधाका रूपमा जीवनको स्थापना चाहिं पश्चिमी जीवनीरचनाहरूको देन हो। ल्याटिन

र ग्रीसेली साहित्यमा ई.पू. पहिलो शताब्दीदेखि नै जीवनीका रूपहरू देखा परेका हुन्। प्राचीन जीवनीकारहरूमा रोममा बसिरहेका ग्रीसेली दार्शनिक प्लुटार्क (Plutarch : ४६-१२० ई.) अग्रगण्य छन्। उनले आफ्ना प्रायशः रचनाका अन्तमा रोमका र ग्रीसका दुई नायकको सङ्क्षिप्त तुलना गरी २३ जोडा र अरू ४ जनाको गरी ५० जना उल्लेखनीय व्यक्तिको जीवनी लेखेका छन्। जीवनीसाहित्यको थालनी नैतिक सन्देश फिंजाउने प्रेरणाले भएको कुरा प्लुटार्ककै रचनाबाट पनि बुझिन्छ । उनका रचनामा चरित्रनायकबारे राम्रो खोज र चित्रात्मक चित्रण पाइन्छ, तर लेखकले प्रस्तुत गर्न चाहेको आदर्श लक्ष्योन्मुख पनि पाइन्छ । मध्ययुगसम्म युरोपेली जीवनीहरूमा आदर्शोन्मुखता वा धार्मिक चेतना प्रबल रहेको पाइन्छ । पुनर्जागरणकालका जीवनीहरू निहित उद्देश्यानुरूप आदर्शमय वा धर्म निख्खर हुनुभन्दा मानवमय र सूचनामय प्रवृत्तितिर उन्मुख भए । तैपनि १८ औं शताब्दीमा स्यामुयल जोनसन (Samuel Johnson) को लाइफ अफ रिचार्ड स्याभेज (१७४४ ई.) र जेम्स बस्वेल (James Boswell) को लाइफ अफ स्यामुयल जोनसन (१७९१ ई.) जस्ता रचना प्रकाशित भएपछि मात्र जीवनीसाहित्यको परिपक्व रूप देखा पर्‍यो । यसपछि १९ औं शताब्दीमा युरोप-अमेरिकाली साहित्यमा जीवनीरचनाको क्रमिक विकास हुँदै साहित्यको छुट्टै विधाका रूपमा सुनिश्चित आजको स्वरूप निर्धारित भयो र विश्वका अरू भागमा पनि यसको प्रभाव फैलियो ।

अद्यतनकालमा जीवनीसाहित्य भन्नाले वर्ण्यचरित्रनायक वा नायिकाको जन्ममृत्युको मूल सीमावधि (विशेष परिवेशमा यो सीमा विस्तार वा सङ्कुचन पनि हुनसक्छ) मा केन्द्रित तृतीय पुरुषमय नायकीय चरित्रप्रधान यथातथ्यात्मक वस्तुगत आख्यानमय गद्य-रचना भन्ने बुझिन्छ । यसमा इतिहास र साहित्यको मिश्रण हुन्छ । ती दुवै धर्मको निर्वाह गर्न जीवनीकार इतिहासान्वेषण र कल्पनामा सचेत र संयमित हुनुपर्छ। ऐतिहासिक घटना र तिथिमितिको सङ्कलन र कोरा वर्णन मात्र साहित्यिक जीवनी बन्दैन। तर जीवनीकार कल्पनामा बहकन सक्तैन । त्यसैले नायकका जीवन-घटनाहरूको आख्यानमय सजावटको संरचना आयोजना, ऐतिहासिक तथ्य अलि अस्पष्ट ठाउँमा इतिहाससम्भाव्य कल्पना, समाज वा स्थानादिको वातावरण चित्रण, घटनाहरूको प्रस्तुतिको रीति र चरित्रचित्रण इत्यादि स्थलमा कल्पनाको पनि किञ्चित् सहायता लिँदै कलात्मक जीवनीको सृजना हुने गर्छ। जीवनीनायकको चरित्रोद्घाटनका निम्ति आवश्यक मात्रामा अन्य व्यक्तिको पनि जीवनखण्डको वस्तुगत चित्रण हुने हुँदा सफल जीवनीमा आख्यानात्मकताको राम्रो निर्वाह हुन्छ। तर जीवनी कुनै काल्पनिक कथा होइन; अनि आत्मकथा वा यात्रा जस्तो पनि यो लेखकीय आत्मपरक विधा नहुँदा यसमा लेखकले आफ्ना मनोगत भावना प्रत्यक्ष प्रस्तुत गर्न नपाउने भएकोले यो बढी वस्तुगत हुन्छ । लेखकीय संयम, तटस्थता र वस्तुगतताको अभावमा नायकका जीवनखण्डहरू असमानुपातिक मात्रामा प्रस्तुत गर्ने; लेखक र नायक परिचित परेमा दुई बीचका अनावश्यक कुरा प्रस्तुत गर्ने; नियतसाथ नायकीय चरित्र अतिरञ्जनापूर्वक उजिल्याउने, कमजोरी लुकाउने वा नायकलाई गिराउन उसका कमजोरीको बढाइचढाइ गर्ने प्रवृत्ति गल्ती देखा पर्छ। जीवनी प्रायः प्रसिद्ध वा अल्पख्यात व्यक्तिको लेखिने चलन भए पनि कुख्यात वा सामान्य व्यक्तिको पनि जीवनी लेखिनु नहुने त होइन, परन्तु ऐतिह्य सामग्रीका अभावमा

दूर अतीतका सर्वसाधारणका जीवनी रचिनु असम्भवप्राय हुन्छ ।

नेपाली साहित्यको सन्दर्भमा पश्चिम नेपालका चाँचरी, पडेली, पैकेलो, विलाप, भारत (दैकेलो/भगाण), धमारी, भेनी, दुस्को र चैत; मध्य र पूर्वी नेपालका कर्खा र सवाई एवं काठमाडौंको रामायणजस्ता वीर, शोक वा सामाजिक लौकिक काव्यमा प्राचीनकालदेखिको जीवनीका कथ्यको पूर्वरूप भेटिन्छ। यसै गरी लिखित नेपाली जीवनीको प्रारूप वंशावलीहरूमा पाइन्छ । नेपाली भाषा वंशावलीका विभिन्न प्रतिलिपिमध्ये सबैभन्दा पुरानो वि.सं. १८९१ मा सारिएको प्रतिलिपि हो भन्ने धारणा छ। वंशावलीबाट अलग्गिंदो जीवनीका अज्ञात लेखकका रूपमा 'राम शाहको जीवनी' र 'पृथ्वीनारायण शाहको जीवनी' देखिन्छन् जुन तत्तत् चरित्रनायकका उत्तरवय वा मृत्युको आसपास लेखिएको अनुमान छ। 'रामशाहको जीवनी' को प्राप्य प्रतिलिपि भीमसेन थापाकालीन हुनुपर्ने अनुमान पनि भेटिन्छ ।

नेपालीमा खास साहित्यिक जीवनीको थालनी चाहिँ मोतीराम भट्टले कवि भानुभक्ताचार्यको जीवनचरित्र (वि.सं. १९४८) बाट गरे। आफ्ना अग्रज कविबारे सोधखोज गरी तयार पारिएको उक्त सुन्दर जीवनीमा कल्पित घटनाहरू पनि भएको शङ्का अहिले गरिन थालिएको छ। यसपछि गोरखापत्र र माधवी आदि पत्रपत्रिकामा लघु आकारमा जीवनी निक्लँदै रहे पनि पुस्तकाकारमा प्रतिमन थापाको सर जङ्गबहादुर राणाजीको जीवन-चरित्र (वि.सं. १९६५) र नरदेव पाण्डेयको कविवर मोतीराम भट्टको सचित्र जीवनी (वि.सं. १९९५) देखा परे। लघु जीवनीका सङ्कलन भने विज्ञानविलासको जीवनचरित्र (वि.सं. १९७३) पछि दुई-तीनओटा देखिए। यसैबीच सूर्यविक्रम ज्ञवालीका इतिहासमुखी जीवनीहरू पनि देखिए । यस अवधिका जीवनीमा मोतीराम भट्टको रचनापछि जीवनीसाहित्यको परिपूर्ण स्वस्थ रूप पाइँदैन ।

वि.सं. १९९८ मा देवीप्रसाद रिमालको नेपोलियनको जीवनीबाट नेपाली जीवनीसाहित्यमा आधुनिककाल शुरू भयो। जीवनीसाहित्यलाई आधुनिक परिवेश दिन सघाउने काम इन्द्र सुन्दासको भगवान् श्री रामकृष्ण र तिनका दुई चेला (वि.सं. १९९८) ले पनि गऱ्यो। फेरि झन्डै एक दशक जीवनी देखिएनन् र त्यसपछि पनि शुद्ध साहित्यिक जीवनी खास लेखिएनन्। यतिखेर भूतदास राईको सत्गुरु कबीर साहेबको सङ्क्षिप्त जीवनी (वि.सं. २००९), सुख नम्फोकको साधुनी चन्द्रलीलाको जीवनकथा (वि.सं. २०१५), एस. ए. खालिङद्वारा अनूदित देहधारी ईश्वर (२०१८) जस्ता केही राम्रा तर धर्मचेतनाप्रबल जीवनी एवं बानुलाल प्रधानका ईश्वरचन्द्र विद्यासागर (वि.सं. २००८) र महात्मा गान्धीको जीवनचरित्र (वि.सं. २००८), चन्द्रप्रसाद नेपाली सुवासचन्द्र बोस (वि.सं. २०२०) प्रभृति विद्यालयका अतिरिक्त पाठ्यसामग्रीका जीवनीहरू देखा परे। यस समयको श्रीमती माया छेत्रीको गौतम बुद्धको जीवनचरित्र (२०१६) उल्लेखनीय जीवनीसाहित्य हो।

वि.सं. २०२२-२६ मा लैनसिंह बाङ्देल (विश्वका छ महान् कलाकार: वि.सं. २०२२), वासु रिमाल यात्री (विश्वका महान् व्यक्तिहरूको जीवनी: वि.सं. २०२६), नीरविक्रम प्यासी (केही ज्यूँदा सासहरू: वि.सं. २०२६) र तानाशर्मा (पश्चिमका केही महान् साहित्यकार: वि.सं. २०२६) लघु जीवनीका सङ्कलन लिएर देखा परे जसले नेपाली जीवनीको शैलीपक्षमा प्रगति गरे। नेपाली जीवनीमा

अर्को महत्त्वपूर्ण मोड वि.सं. २०२९ मा भुवनलाल प्रधानको शहीद शुक्रबाट आयो । ऐतिहासिक खोज र कल्पनाको सन्तुलन यसले प्रस्तुत गर्नाका साथै स्वदेशी-स्वजाति नायकको शोधखोजको परम्परा पुन: स्थापना गऱ्यो । यस कामको पृष्ठभूमि कुमारधर र नयनाथको कलाकार रत्नदास प्रकाश (वि.सं. २०२७) ले गरेको थियो ।

त्यसपछि नेपाली जीवनीसाहित्यको परम्परामा कृष्णप्रसाद पराजुलीको **पन्ध्र तारा र नेपाली साहित्य** तथा कोशला जोशीको नेपाली साहित्याकाशका सात तारा (वि.सं. २०४४) जस्ता नेपालीका कतिपय विशिष्ट कवि तथा लेखकहरूका जीवनचरित्र र कृतित्वलाई अँगालेर लेखिएका एकाध उल्लेखनीय कृतिहरू देखा परे तापनि नेपालीमा जीवनीसाहित्यको अति ढिलो प्रगति भइरहेको छ । सङ्ख्यामा थुप्रै जीवनीहरू देखिए पनि वस्तुत: साहित्यिक जीवनी अति कम छन् ।

-भि.प्र.

जोसमनी सम्प्रदाय-उत्पत्ति- यस सम्प्रदायका संस्थापक शशिधर (सं. १८०४-१९०६) नै थिए भन्ने कुरा निर्विवाद भइसकेको छ । भनाइ छ ११/१२ वर्षको उमेर हुँदा शशिधर आफ्नो गाउँ र वरिपरिका यात्रीसँग मिलेर भारतको जगन्नाथपुरी गएका थिए। यो वि.सं. १८१४/१५ तिरको घटना हुन सक्तछ। पूरै ११ वर्षपछि अर्थात सं. १८२४/२५ तिर उनी काठमाडौं फर्केका थिए । महाराजा श्री पृथ्वीनारायण शाहको शासन तबसम्म उपत्यकाको तीनै शहरमा स्थापित भएको काल थियो । १८२६ सालको कीर्तिपुर विजयपश्चात् शशिधरले पृ.ना. शाहलाई विष्णुमतीको तीरमा भेटेका थिए । त्यसैताक शशिधरले जोसमणि वा जोसमनी समाजको पताका स्थापित गरेका थिए । सम्प्रदायको भन्दा समाज नामकरण नै समूहका साधुहरूको परिप्रेक्ष्यमा गर्नु उचित हुनेछ ।

यस सम्प्रदाय अथवा समाजको प्रेरणा शशिधरले पाए कसरी र कहाँबाट ? एक प्रश्न छ । उनीभन्दा पूर्वका जोसमनी समाजी वा सम्प्रदायी हरिश्चन्द्र प्रथम, हरिभक्त प्रथम, हरिश्चन्द्र द्वितीय र चौथो व्यक्ति धीर्जेदिल दासको प्रसङ्ग कहिलेकाहीँ आउँछ, तर यी व्यक्तिबारे कुनै निश्चित जानकारी हुन सकेको छैन। धीर्जेदिलको एक सघुक्कडी कविता मात्र छ जसले उनको बारेमा पनि खास ज्ञान हुँदैन । यी व्यक्ति नेपाली धरतीका थिए अथवा यहाँ उनको विद्यमानता थियो भन्ने कुराको स्वतन्त्र साक्ष्यको अभावमा यो मान्नुपर्ने हुन्छ यी व्यक्ति शशिधरको जगन्नाथपुरी र द्वारिका वा जोशीमठको प्रयासकालमा सँगी-सहयोगी थिए र उनले समाजको दार्शनिक स्वरूपको निर्धारणमा उनको साथ दिन्थे ।

शशिधरमाथि निर्गुण अद्वैत दर्शनको प्रभाव उनको प्रवासकालमा नै परेको हुनुपर्छ । एकातिर जगन्नाथपुरीको प्रसिद्ध मन्दिरमा ईश्वरलाई साकार मानी आउनेहरूको हाट-बजार, अर्कोतिर ऋसको मूर्ति र निर्जीव देवालयमा प्रतिष्ठापन-शशिधरको अपरिपक्व मस्तिष्कमा यदि केही अटाएन भने, जोशीमठको ब्रह्ममूर्ति पण्डित त्रोटकाचार्यको सत्सङ्ग र ज्ञानदानबाट केही खुल्ला दिमागका भइ, नेपालमा निर्गुणमा सगुणलाई समाहित गरी सम्प्रदायप्रस्थापन र प्रचार गर्ने उद्देश्य लिएर उनी स्वदेश फर्के । प्रवासकालमा नाथपन्थी योगीहरूको पनि उनीमाथि विस्तृत प्रभाव नपरेको भए, जोसमणि समाजको स्थापनामा प्रयुक्त दार्शनिक भूमिलाई सर्वत्र उनले राज-योग (हठयोग) को क्लिष्ट शारीरिक व्यायामको अखडा बनाउने थिएनन् ।

शशिधरलाई बौद्ध वज्रयानीहरूको पनि

थोरधेर प्रभाव परेको भन्न सकिन्छ। वज्रयानले मन्त्रयानलाई पनि अँगालेकोले, सामान्य आश्चर्य प्रकट गर्ने र जनतालाई प्रभावित पार्ने प्रक्रियाको विकास यिनले पनि गरेका थिए। पृ.ना. शाहसँग भेटेको वेलामा आफूलाई अदृश्य पारी पछि आगाको एक ज्योतिको रूपमा प्रगट हुनु एक आश्चर्यजनक घटना हो जुन घटनाले राजपरिवारका सदस्य र केही भारदारसमेतलाई यस समाजमा दाखिल हुन प्रेरित गरेको थियो। जोसमणि सम्प्रदायको बीज-अवधारणा भारतीय भूमिको अध्ययनकालमा शशिधरले ग्रहण गरेको भए पनि यो मूलत: नेपाली धरतीको उपज हो। यहाँ आएर यस सम्प्रदायको स्थापना हुनुअघि कतै कुनै देशमा प्रचारप्रसार भएको पाइँदैन।

नामको औचित्य:- जोसमनी नामक कुनै संस्थापकको अभावमा, उनैको नामबाट समाजको नाम रह्यो भन्नु न्यायसङ्गत हुन्न। यस्ता प्रमाणहरू पनि केही छैनन् जसबाट कुनै पूर्वप्रख्यात दार्शनिक, योगी वा तिनको दर्शनको नामबाट यसलाई चलाइएको होस्। केही भारतीय विद्वान्ले यस शब्दवारे 'मन' वा 'विषयमन' जस्ता शब्दहरूबाट उत्पत्ति भएको ठान्छन् जो सुदूरको कल्पना मात्र हो। यथार्थमा, भारतको जोशीमठ र परमहंस त्रोटकाचार्यसँग शशिधरको नैकट्य रहेको र ब्रह्मज्ञानका ज्ञाता त्रोटकाचार्य नै हुँदा ज्योतिर्मठको रूपमा रहेको जोशीमठको देवालय र देवताका प्रतीकको रूपमा निहित रहेको मणि-ज्ञानमणि अथवा ब्रह्ममणिलाई साकार रूप दिई अमर बनाउने अभिप्रेरणाबाट जोशीमठ >जोसीमठ >जोसमणि >जोसमणी >जोसमनि > जोसमनी नामलाई शशिधरले आफ्नो समाजको दर्शनमा अमिट स्थान प्रदान गरे। मठ>मठीको स्थानमा मणि>मणी र त्यसको मुखसुख उच्चारणका आधारमा मनि>मनी भएर यो शब्द व्यवहृत भइरहेको छ। शुद्ध तत्सम रूप जोसमणि>जोसमणी नै हो जसको जोसमनि वा जोसमनीरूप पनि प्रचलनमा रहेको छ। शशिधरले यद्यपि आफ्ना रचना र ग्रन्थहरूमा जोस्मणि, जोसमणी, जोसमनी तीन्टैको प्रयोग गरेका छन् तर जोस्मणि जोसमणि (शुद्ध रूप) माथि निजको धेरै बल छ। तसर्थ जोसमनी शब्द सरल भइ ज्यादै प्रचलित गराइए तापनि यसको शुद्ध रूप “जोसमणि’ नै हो।

यही कुरा सम्प्रदाय र समाजका बारेमा पनि भन्न सकिन्छ। शशिधरसमेतले जोस्मणि समाज भन्ने शब्दउपर जोड दिएका छन्। सम्प्रदायको प्रयोग उनका गद्य वा पद्य कुनै साहित्यमा भएको देखिन्न। अत: सम्प्रदाय शब्द पछिबाट प्रचलित हुन आएका पद्य र सम्प्रदायको हाराहारीमा प्रयोग हुन थालेको हो। लगभग १२५ वर्षअघि स्थापित जोसमणि समाजलाई निकै पछि गएर जोसमनी सम्प्रदाय भनेर प्रचलनमा ल्याइएको हो।

अनुयायीहरू र प्रचारक्षेत्र:- वि.सं. १८२६ वरिपरि जोसमणि समाजको स्थापना भएपछि यसका अनुयायीहरूको सङ्ख्या पनि बढ्दै गएको हो। पृ.ना. शाहको कृपादृष्टि शशिधर माथि भएर पनि उनी यस समाजका सदस्य थिएनन्। तर, रणवहादुर शाह (सं. १८०३-१८६८) भने निर्वाणानन्द अथवा ऋषि नयराजको नामबाट यस समाजमा दीक्षित भएका थिए। यस्तै भीमसेन थापाका भाइ, अमरसिंह थापाका छोरा अभयानन्द (मृत्यु सं. १९१९) पनि यस समाजका अनुयायीमा गनिएका छन्। योबाहेक धांकलदास, मोक्षमण्डल, प्रेमदिल, हंसानन्द, निरषदिल, धर्मदिल आदिको नाम विशेष उल्लेखनीय छ। धरणीदास, मङ्गलदास, कमलदास पनि प्रमुख अनुयायीमा लिन सकिन्छन्। अषड्दिल दास

(जन्म सं. १८६८ तिर) ले समाजलाई केही बदनाम गराए कारण, पैसा लिएर चेला बनाउने परम्पराको उनीबाटै आरम्भ गरिएको थियो ।

शशिधरपछि, सबैभन्दा प्रमुख हस्तीको रूपमा ज्ञानदिल दास (सं. १८७८-१९४०) देखा पर्दछन् । केही अन्य व्यक्तिसहित यिनले यस समाजको प्रचार सम्प्रदायको रूपमा, सिक्किम, दार्जीलिङ्ग, भूटान, आसाम र वर्मासम्म गराएका थिए । दार्जीलिङ्गतर्फको प्रचारकार्यमा पादरी टर्नवुलसित भएको शास्त्रार्थमा ज्ञानदिलको जीत, शर्तअनुसार बाइबल जलाइएको र त्यहींबाट बागी र त्यागी दुई दलमा समाज विभाजित भएको कथा इतिहासबद्ध हुन नआए पनि जनश्रुतिका पृष्ठहरूमा यथार्थ चित्र झैं मूर्तिएर रहेको छ ।

समुद्रपारका देशहरूमा यो सम्प्रदाय कीर्तित हुन नसकेको ज्यादै क्षोभप्रद घटना होइन । यो नेपाल तराईमा प्रचारित हुन नसक्नु, पश्चिमी पहाडमा पनि नगण्य रूपमा मात्र यसका वछुवाई गर्नेहरू उपलब्ध हुनु (अपेक्षाकृत पूर्वी पहाडीप्रदेशमा सङ्ख्या अधिक हुनु) र आम नेपाली जनजीवनमाथि यसको कुनै प्रभाव वा छापसम्म नहुनु एक व्यथापरक पक्ष हो । प्रचलित कुरीति र आडम्बरको खण्डनमा यसका सम्प्रदायीहरू लागेको भए तापनि स्वयंभित्र व्याप्त मदिरा-मांसाहार र अन्य भौतिक साधनको उपार्जनमा तल्लीन अनुयायीहरूको सङ्कीर्ण नैतिकता र सङ्कुचित आचारले गर्दा नै यसले नेपाली जनमानसमा आफ्नो उचित स्थान निर्माण गर्न सकेन ।

दार्शनिक आधारः- भारतको कवीर पन्थबाहेक प्रचलित नाथपन्थ, वज्रयान-सहजयानका समर्थक सरहवा सहितका सिद्धमार्गीहरूको प्रभाव नेपालमा पनि थियो, हालसम्म पनि धेरथोर मात्रामा विद्यमान छ । यी यावत पन्थ वा मार्गमा ब्रह्मको निर्गुणरूपलाई स्वीकार गरी, शारीरिक साधनामाथि बल दिइन्थ्यो । चौरासी सिद्धहरूमा यौनाचार फैलियो, जसको कारण वज्रयानी-सहजयानी दबाब हुन सक्तछ । नाथपन्थीहरूले नारीलाई निषिद्ध बनाएर पन्थगत आचारमा शुद्धता सिर्जाउने यत्न गरे तर कठोर यौगिक शरीरसाधनाले पन्थ लोकप्रिय हुन सकेन । नेपालमा पनि नाथपन्थको यही हाल रह्यो । जोसमणिका प्रवर्तक शशिधरमाथि यी अनेक पन्थ, वाद र धारणाहरूको मिश्रित प्रभाव पर्नु स्वाभाविक थियो कारण, व्युत्पन्न जातिका उनी भएर पनि दार्शनिक धारणालाई, आफ्नो काँचो उमेरको कारणबाट प्रयोगरूप दिनसकेका थिएनन् ।

यस सम्प्रदायको दार्शनिक अथवा आध्यात्मिक सार शशिधरचित्र 'वैराग्याम्बर' का ५ उपदेशमा समान्यतया सङ्ग्रहित छ । प्रथमोपदेशमा, शङ्कराचार्यद्वारा प्रचारित अद्वैत दर्शनको 'तत्वमसि' (ग्रन्थमा तत्वमसी मुद्रित रूप अशुद्ध छ) भन्ने सिद्धान्तप्रति समाजको हार्दिक समर्पण रहेको देखिन्छ । द्वितीय उपदेशमा, आत्मज्ञानको सिद्धिबाट ब्रह्मबोध प्राप्त हुने कुरामाथि बल दिइएको छ । ब्रह्म र उसको शक्ति माया हो, यस सिद्धान्तको विवेचन तृतीय खण्डमा गरिएको छ । यहीं, कर्मको प्रधानता पनि स्वीकृत छ । जीव तथा मायाको स्वतन्त्र वा संयुक्तरूपको विवरण चतुर्थ भागमा लिपिबद्ध छ । ज्ञान र वैराग्यको पारस्परिक सम्बन्धको चर्चा पनि यहाँ गरिएको छ । समाधि र त्यसको उपलब्धिका लागि गरिने अभ्यासादिबारे यसै अध्यायमा विचार गरिएको छ । पाचौं अध्यायमा, यस्ता उपदेशमा हठयोगको अभ्यासलाई अनिवार्य मान्दै त्यसबाट निर्वेद बुद्धिको विकास, भोगभागरहितता, क्रोधहीनता

एवं निष्कामावस्थाका साथै नारायणब्रह्ममा लीन भइहाल्ने तथ्यको पनि विवेचन गरिएको छ ।

सम्भवत: शशिधर अद्वैतको विविध रूपबाट भारतको अध्ययनकालमा परिचित भैसकेका थिए। जो दर्शन, अद्वैतको रूपमा शङ्कराचार्य (ई. ७८८-८२०) द्वारा नवौं शताब्दीतिर प्रभावकारी रूपमा प्रचारित भएको थियो, रामानुजचार्य (ई.१०१७-११३७) को विशिष्टाद्वैतमा त्यसको पृथक् व्याख्या भयो। एक नवदार्शनिक अवधारणाको विकास निम्बार्कको द्वैताद्वैतसँग मध्वाचार्यको खंडन-षंडनमा भएको थियो। पछि, वल्लभाचार्य (ई. १४५६-१५३०) को पुष्टि मार्गी शुद्धाद्वैतले सगुणोपासनाको औचित्यलाई अनेक रूपबाट व्याख्या गर्दै जीव, ब्रह्म जगतादिबारे दार्शनिक पृष्ठभूमि खडा गरेको थियो ।

निर्गुणवादी सन्त कवि कबीरदासको जस्तै जोसमणि सम्प्रदायी ब्रह्मको निर्गुणरूपकै प्राय: चर्चा गर्छन् । कहिलेकाहीं यो रूपहीन ब्रह्म, जीवसरह शरीरधारी पनि भएको देखिन्छ । नाथपन्थी अगम, अलख निरञ्जन, इडा-पिङ्गला, नाद, सुरथ जस्ता शब्दप्रयोगबाट ब्रह्मको रूपहीन साधनामाथि नै बढी बल रहेको छ । ब्रह्मप्राप्तिको लागि योगाभ्यास प्रमुख साधन हो। यसमा पनि हठयोग (राज-योग) मा वर्णित नाडी, चक्र, कुण्डलिनी र नाद जस्ता प्राविधिक कसरतहरूको अनिवार्य अभ्यासबाट, आदिरूप ईश्वरसित विछुट्टिएको जीवात्माले सान्निध्य प्राप्त गर्ने दार्शनिक प्रणालीको अवधारणा रहेको छ । यसरी यो नाथपन्थको धेरै निकट आइपुग्दछ, यद्यपि आचारप्रणालीमा जोसमणि समाजीहरू नाथपन्थीको दाँजोमा धेरै निम्न छन् ।

समाजप्रवेशको पद्धति:- यस समाजमा प्रवेश गर्नका लागि तीन चरण स्थापित गरिएको पाइन्छ:- (क) शब्दी, (ख) गुरुमुखी र (ग) गुरुपंजा । कुनै व्यक्ति जो जोसमणि दर्शनप्रणालीमा आधारित यसको साम्प्रदायिक समाजमा प्रवेश गर्न चाइन्छ, त्यसलाई अजपा गायत्रीमन्त्र सुनाइन्छ । मन्त्र हो 'सोऽहम' वा 'हंस:'। यो उही अद्वैत मन्त्र हो जो जोशीमठको महावाक्य 'अयमात्मा ब्रह्म' को समानार्थी छ ।'तत्त्वमसि' शारदामठको महावाक्य थियो जसलाई शशिधरले 'वैराग्याम्बर' मा ग्रहण गरे । यसले पनि उही अर्थलाई बिम्वित गर्दछ । यस प्रथम चरणमा शिष्यले शक्तिअनुसारको गुरुदक्षिणा दिनुपर्दछ। शिष्यको निष्ठालाई देखेर उसबाट भण्डारा (भोज) गराइन्छ र भजनादि गाउँदै उसलाई योगाभ्यासका क्रियाहरू बताइन्छ । यसमा पनि सफल रहेको शिष्यलाई निर्धारित अवधिपश्चात् गुरुपंजा प्रदान गरिन्छ जसमा- १) वामा-जसमा मन्त्र, माला (सम्भवत: तुलसीको) र पीताम्बर वस्त्र (२) झोला - भिक्षापात्र, (३) तुम्बा वा तुमडी वा जलपात्रको रूपमा प्रयोग गर्ने भाँडा (४) चिम्टा-प्राय: साधुजनले प्रयोग गर्ने, र अन्तत: (५) तार-एकतारे बाजा, जसलाई बजाएर गीत गाउँदै समाजी समाजमा घुमफिर गर्दछ- प्रदान गरिन्छ ।

गैरिक वस्त्र, विभूति र रुद्राक्ष दशनामी सम्प्रदायमा प्रचलित छ । शिखासूत्र (धोती र जनेऊ) को परित्याग दशनामीले गर्दछ । एक छाक भोजन भिक्षाटन धरतीमा सुत्नु उसको अन्य आचार हो । ब्रह्मसिद्धान्तको आचार समेतमा जोसमणिहरू दशनामीको आंशिक निकट पर्न आउँछन् । योगाभ्यास, पीताम्बर, गोपीचन्दनको टीका, तुलसीको माला र सुमिरनी (२७ दानाको माला) आदि चरणदास (सं. १७६०-१८३८) द्वारा प्रवर्तित चरणदासी सम्प्रदायका आचार हुन्। भिक्षाटन पनि यसका

समाजीहरूले गर्दछन् यसरी जोसमणि सम्प्रदाय चरणदासी सम्प्रदायको धेरै निकट रहेको देखिन्छ। यद्यपि दुवैका मौलिक अन्तरहरू पनि कम छैनन् ।

जोसमणि साहित्यः- भारतीय भूमिमा नवौं-दसौं शताब्दीदेखिका सिद्ध र नाथपन्थीहरूले आफ्नो सम्प्रदाय वा दर्शन- प्रचारको लागि कविता-लेखनको सहारा लिएका थिए; काव्यरचनाको उद्देश्य उनको थिएन । त्यस्तै जोसमणि परम्पराका शशिधरदेखि ज्ञानदिल दाससमेतका समाजीहरूले पनि आफ्नो सम्प्रदायप्रचारको लागि काव्यलेखनको सुदृढ आश्रय ग्रहण गरेको देखिन्छ। हिन्दीमा सिद्ध र नाथहरूको यस साहित्यले सम्प्रदायलाई केकति प्रचारित-प्रसारित गर्न सक्यो, त्यसबारे हाल केही नभनौं, तर जोसमणि साहित्यले सम्प्रदायप्रचारमा आंशिक सफलता पाएर पनि योग्य र स्वस्थ साहित्याङ्ग बनेर नेपाली साहित्यको ढुकुटीमा कुनै रत्नाङ्ग भर्न सकेन । यसका अनेक कारण हुन सक्तछन्:-

(१) रचनाकर्मिताको प्रसङ्गमा सम्प्रदायलाई लक्ष्य बनाएर जुन सामग्री उपलब्ध गराइयो, त्यसको पछाडि साहित्यसृजनको कुनै उद्देश्य रहेको थिएन ।

(२) यसका उपलब्ध सम्पूर्ण साहित्यमा, गद्यलाई छोडेर कवितालाई मात्र हेर्दा, ९५-९८ प्रतिशत (लगभग) रचना नेपालीका नभइ, सधुक्कडी हिन्दी भाषाका हुन् । ती रचनाहरूमा प्रयुक्त नेपाली शब्द जस्ता देखिएका कतिपय शब्दहरू अवधी, व्रजभाषा आदिमा ३/४ सय वर्ष पूर्वदेखि प्रचलित हुँदै आएका थिए । यी नेपाली हातबाट रचित नेपाली हिन्दीका काव्य हुन् ।

(३) यी प्रचारसाहित्य हुन्। आङ्ग्ल विद्वान् टामस डिक्वेंसीको परिभाषानुसार हामीले यस सम्प्रदायको साहित्यलाई ज्ञानसाहित्य (लिटरेचर अफ नलेज) भन्न सक्तछौं, प्रभावबद्ध शक्तिसाहित्य (लिटरेचर अफ पावर) होइन ।

(४) प्रायः प्रत्येक कवितामा ब्रह्मको रङ्गहीन उच्चारणका साथै धेरै ठाउँमा ब्रह्मको गन्तव्य (जो अज्ञात र काल्पनिक छ) मा, हठयोगको क्लिष्ट शारीरिक अभ्यासद्वारा पुग्ने निर्देश छ। यसको लागि हड्डी, पिङ्गला, गङ्गा, जमुना, सरस्वती, त्रिवेणी, सूर्य, चन्द्र आदि नाडीप्रयोगमाथि बल दिँदै कुण्डलिनीलाई जागृत गर्ने मार्ग बताइन्छ। यसैमा मूलाधार देखि सहस्रार अथवा सहस्रदल कमल जस्ता कल्पित यौगिक चक्रनिरूपणको प्रसङ्ग पनि छ । ज्ञानदिल दासको शुद्ध नेपाली भाषाको रचना उदयलहरी,झ्याउरे भजन-१ र टुङ्ना भजन पनि यस यौगिक अभ्यासका सचित्र मूर्ति बन्न पुगेछन् जहाँ छड्के आडम्बर खण्डनपछि सुस्म, सुस्मना, इडा, पिङ्गला, गङ्गा, जमुना, चन्द्र, सूर्यजस्ता शब्द र विचारहरू दोहोरि-दोहोरि आउँदछन् ।

यहाँ सौभाग्य अथवा दुर्भाग्यको प्रश्न नहोला । तर सिक्किम, वर्मा र आसामसम्म पुगेको सम्प्रदाय खुद स्वदेशमै च्याउरिएर रहनु विडम्बना नै हो। नेपालको पनि कुनै स्वतन्त्र र ठोस दार्शनिक सम्प्रदाय छ भनेर विश्वको अगाडि ठड्याउन सकेन र यस दारुण प्रारब्धलाई क्षमा गर्नेबाहेक हामीसँग अर्को विकल्प पनि छैन, भानुभक्तदेखि पतञ्जलि गजुर्यालसम्मको साहित्यकालभित्रै रचना भइरहेका अधिकांश जोसमणि काव्य, अनुवाद नभई पूर्ण मौलिक सृजन त भए; तर साहित्यिक गुणात्मकताको अभावमा र भाषागत विकृतिका कारणले ती नेपाली साहित्यका अनमोल पृष्ठ बन्न सकेनन् ।

-बा.पा.

झर्रोवाद- झर्रोवाद/झर्रोवादी आन्दोलन- झर्रो शब्दको प्रयोग सर्वप्रथम अर्वाचीन

ठिम्मर छेत्रीहरूको समुदायबाट आफूलाई विशुद्ध वा खाट्टी छेत्री भन्ने जनाउने अर्थमा झर्रा छेत्रीहरू (बूढाथोकी, बस्नेत र थापा) ले गरेको पाइन्छ । जातीय विशुद्धता किं वा प्रजननको विशुद्धता जनाउने यही शब्दको अर्थविस्तार गरी हाल 'झर्रो भाषा' भन्नाले ठेट भाषा भन्ने अर्थबोध हुँदै गरेको पाइएको छ। वि.सं. २०१३ सालमा थालिएको झर्रोवादी आन्दोलन यही भाषिक शुद्धता वा मौलिकताको पक्षमा आधारित भई थालिएको आन्दोलन हो ।

झर्रोवादी आन्दोलनको उद्भव- नेपालमा पर्याप्त शिक्षालयहरू नभएको कारणले छिमेकी देश भारतमा शिक्षा लिने उद्देश्यले गएका नेपालीहरूले शिक्षार्जन गरी स्वदेश फर्केपछि नेपाली भाषालाई संस्कृतमा तत्सम शब्द र हिन्दी शब्दले ठिम्मर बनाउन लागेको एवं लब्ज (accent) तथा वाक्यगठनमा समेत हिन्दी प्रभाव भित्र्याएको पृष्ठभूमिमा बनारसमा अध्ययनशील तत्कालीन विद्यार्थीहरूले नेपाली भाषाबाट यो विभाषी प्रभाव हटाउने दृष्टिले झर्रोवादी आन्दोलन थालेका हुन्। यस आन्दोलनका नेता तथा घोषित प्रथम झर्रोवादी चिन्तक तत्कालीन विद्यार्थी बालकृष्ण पोखरेल हुन् भने अन्य समर्थकहरूमा तारानाथ शर्मा (तानासर्मा), कोशराज रेग्मी, बल्लभमणि दाहाल, चूडामणि रेग्मी, गणेश भण्डारी आदि हुन्। यस आन्दोलनको 'घोषणापत्र' 'नौलो पाइलो' त्रैमासिक पत्रिका हो । यसका प्रधानसम्पादक पनि बालकृष्ण पोखरेल हुन्।

झर्रोवादी आन्दोलन: प्रभाव र प्रेरणा- झर्रोवादी आन्दोलन संस्कृत र हिन्दीको प्रभावले बिटुलिएको नेपाली भाषालाई जोगाइराख्ने ध्येयले भाषाप्रेमको पृष्ठभूमि प्रभाव र प्रेरणामा उद्भूत भएको हो भन्ने विचार झर्रोवादी विद्वान् बालकृष्ण पोखरेल तथा तारानाथ शर्माले व्यक्त गरेका छन्। वस्तुत: भाषिक विशुद्धताका निम्ति यो आन्दोलन शुरू भएकाले यसको प्रभाव र प्रेरणा यही उद्देश्यबाट अनुप्रेरित भएको थियो भन्ने कुरामा शङ्का गर्न सकिन्न तथापि भाषिक शुद्धताका निम्ति थालिएका अन्य भाषिक आन्दोलनहरूबाट यो आन्दोलन अप्रभावित रह्यो भन्न मिल्दैन। यसै सन्दर्भमा फ्रेन्च भाषाको प्रभावबाट अङ्ग्रेजी भाषालाई मुक्त गर्ने उद्देश्यले पुनर्जागरणकालपूर्व अङ्ग्रेजी भाषामा थालिएको प्युरिस्ट मूभमेन्ट (purist Movement) सँग वि.सं. २०१३ सालमा थालिएको झर्रोवादी आन्दोलनलाई दाँज्न सकिन्छ ।

झर्रोवादीहरूले संस्कृत , हिन्दी शब्दका ठाउँमा नेपाली भाषाका क्षेत्रियभेद (भाषिका तथा उपभाषाका) का शब्दहरू प्रयोग गर्ने अठोट गरेको र तदनुसार प्रयोग गरेका तथ्यहरूले झर्रोवाद प्युरिस्ट मूभमेन्ट (purist Movement) बाट प्रत्यक्ष अप्रत्यक्ष प्रभावित देखिन्छ ।

यसका साथै सरल तथा शुद्ध नेपालीका पक्षधर लेखकहरू (महानन्द सापकोटा, पुष्कर शमशेर, विपिनदेव ढुङ्गेल) को प्रभाव पनि न्यूनाधिक रूपमा झर्रोवादी लेखकहरूमा परेको थिएन भन्न मिल्दैन ।

झर्रोवादी आन्दोलन: गतिविधि (विकासप्रक्रिया)- झर्रोवादी आन्दोलनलाई चरणबद्ध ढङ्गले विकास-प्रक्रियामा आबद्ध गरी अध्ययन गर्न सकिन्न। यसको कारण के हो भने यो आन्दोलनका घोषित कार्यक्रम र गतिविधि त्यति लामो समयसम्म चलेनन् । त्यसैले मूलत: तीनवटा प्रमुख झर्रोवादी पत्रिकाभित्रको गतिविधि प्रस्तुत गरिन्छ-

'युगज्ञान' पत्रिकाका स्थायी स्तम्भहरू 'भासेली सुरेली' र 'पुछारको पातो' एकातिर झर्रोवादी लेखनका दृष्टिले महत्त्वपूर्ण छन् भने

अर्कातिर नेपाली भाषाको तत्कालीन स्थितिचित्रणका दृष्टिले पनि महत्त्वपूर्ण छन्। यी स्तम्भबाट लेखकहरूले अवशिष्ट हिन्दी र संस्कृत भाषाको प्रभाव बढार्ने चेष्टा राखेका छन्।

'युगज्ञान' पत्रिकाभित्र बालकृष्ण पोखरेल, तारानाथ शर्मा, चूडामणि रेग्मी तथा मोहनराज शर्मा आदि लेखकले आआफ्ना रचना प्रकाशित गरेका छन्। युगज्ञान झर्रो गतिविधि नौलो पाइलो तथा फूलपातीका दाँजोमा सामान्य देखिन्छ।

झर्रोवाद: निष्कर्ष- झर्रोवादी आन्दोलन नेपाली भाषामा भएका आन्दोलनहरू (दार्जिलिङ्गे भाषाविवाद, हलन्तबहिष्कार आन्दोलन, झर्रोवादी आन्दोलन) मध्ये एक सशक्त आन्दोलन हो। यो आन्दोलन शुरूमा अलि उग्र र कतिपय सन्दर्भमा भाषिक सिद्धान्त वा मान्यता विरुद्ध भए पनि यस आन्दोलनको उपलब्धि महत्त्वपूर्ण छ। झर्रो शब्दप्रयोगका नाममा प्रारम्भमा यस आन्दोलनले निश्चय नै उग्रता देखाएको थियो। नेपाली भाषा संस्कृतको सन्तान हो भन्ने जान्दाजान्दै पनि तत्समविरोधी मान्यता स्वीकार्नु यसको निश्चय नै कमजोर पक्ष हो। यसका साथै तत्समशब्दका ठाउँमा शाब्दिक आपूर्ति गर्न नयाँ तथा अप्रचलित शब्दको प्रयोगलाई पनि यस आन्दोलनको आलोच्य पक्ष मान्न सकिन्छ। यस कदमले सरलताको आग्रहले आबद्ध झर्रोवाद क्लिष्टतातर्फ उन्मुख भएको स्पष्ट छ। यी कमजोर पक्ष हुँदाहुँदै पनि झर्रोवादी आन्दोलनले २०१३ सालदेखि आरम्भ भई करीब १ दशकको अवधिमा नेपाली भाषाका लेखकहरूलाई शुद्ध नेपाली लेखनका निम्ति सजग गरायो। विभाषीमोहमा डुबेका लेखकहरूको झाँको झार्‍यो। त्यो निश्चय नै महत्त्वपूर्ण छ। झर्रोवादी आन्दोलनपछि भाषासाहित्यका क्षेत्रमा कतिपय झर्रा शब्द नङ र मासु झैं मिलेका छन् र झर्रो लेखन आस्वाद्य बन्न पुगेको छ। भाषाविज्ञानको क्षेत्रमा नाके ओडार, कण्ठपेटारो, गलजिब्रो, हाब्रो जस्ता शब्द साहित्यमा सम्पादक्यौली, लेखक्यौली, कुर्लनु, झल्किनु जस्ता थुप्रै शब्द झर्रोवादी आन्दोलनपछि स्तरीय नेपाली लेखनमा उदाएका हुन्। एउटा छोटो समयको आन्दोलनले यसरी आफ्नो प्रयोगका शब्द सर्वत्र प्रचलनमा पुऱ्याउनु एवं आन्दोलनलाई इतिहासमा स्थान सुरक्षित गराउन सक्नु कम उपलब्धिपूर्ण मान्न सकिन्न।

-ब.वि.भ.

टीका- (टीक्यले गम्यते ग्रन्थार्थोऽनया इति-टीक् + अ+ टाप्= टीका) जसबाट ग्रन्थको अर्थ राम्ररी खुल्दछ, स्पष्ट हुन्छ त्यस्तो व्याख्या, विश्लेषण वा विवृति। टीका- कुनै वाक्य पद वा ग्रन्थको अर्थ स्पष्ट गरी लेखेको वाक्य, व्याख्या (नेपाली शब्दकोष) यही सामान्य अर्थको पकड अन्तर्गत नै नेपाली लोकजीवनमा संस्कृत तथा भाषा टीका प्रसिद्ध छन्। यस बाहेक संस्कृत वाङ्मयमा 'टीका' शब्दको अर्थ वा अभिप्राय विषयमा संक्षिप्त र विशेष दुई प्रसंग केलाई छलफल भएको देखापर्छ। केही विद्वान्हरू 'टीका' टिप्पणी वा विवृति जस्तै मूल ग्रन्थका अस्पष्ट स्थलको अर्थ खुलाउने संक्षिप्त, स्पष्ट र सुबोध रचना हो, यावत् मूलग्रन्थको पुनरुक्ति चाहिं होइन, यो केवल मूल ग्रन्थका कठिन, दुर्बोध र विवादास्पद शब्द-पद र वाक्यांश आदिको व्याख्यामात्र हो भन्ने पक्षमा छन्। ती हुन्- भानुजी दीक्षित (अमरकोष-राम्राश्रमी) तारानाथ (शब्दस्तोम महानिधि) आदि। यिनीहरूको भनाइ हो- टीका विषम पद व्याख्या......इत्यादि।

यस बाहेक केही आचार्यहरू टीका यावत् मूल ग्रन्थको अर्थ प्रकाश कडी हो, समस्त पद,

वाक्यांश वा वाक्यहरूको निरन्तर व्याख्या हो भन्ने पक्षमा छन् । हेमचन्द्रको भनाइ छ- ‘टीका निरन्तर व्याख्या’’- सुगमानां विषमाणां च निरन्तरं व्याख्या इत्यादि । अर्थात् टीका सजिलो-असजिलो दुवै प्रकारका ठाउँको निरन्तर व्याख्या हो, धारावाहिक विश्लेषण हो । यसरी टीकाको शब्दार्थगत आधारलाई दुई कोणमा दृष्टिपात गरिएको देखिए पनि लोकमा प्राय: दोस्रोमत ‘टीका निरन्तर व्याख्या’ प्रति नै जनरुचि झुकेको बुझिन्छ । व्यावहारिक आधारमा विचार गर्दा मूल ग्रन्थको प्रतिपद व्याख्या असंभव र अनावशयक भएकोले लोकप्रचलित प्राय: सबै नै टीका ग्रन्थहरू अत्यावश्यकता अनुसार आवश्यक पदार्थ खुलाई लेखिएका पाइन्छन् । संस्कृतका कतिपय सुप्रसिद्ध टीका ग्रन्थहरू मौलिक चिन्तन, गंभीर सैद्धान्तिक विश्लेषण, विचार र मूल्याङ्कन आदिले समेत खारिएका उच्चकोटिका छन् । अत: ‘टीका’ शब्दार्थ केवल लघुताभास शब्दको रूपमा स्वाभाविक मानिन्न ।

फेरि कतिपय विद्वान्हरू टिप्पणी र टीकामा पनि सूक्ष्म अन्तर छ भन्दै ‘टिप्पणी कुनै विषयमा भएको आफ्नो राय, सुझाव वा संक्षिप्त विवरण हो, संक्षिप्त टीका हो भनी प्रष्ट्याउँछन् । यस अनुसार मूल ग्रन्थमा कतै-कतै कठिन वा विवादास्पद उल्लेखनीय स्थमा आवश्यक अनुसार संक्षेप वा विस्तृत अर्थ खुलाउने खालको टिपोट कार्य नै टिप्पणी हो भन्ने बुझिन्छ । अत: यो कतै मूलग्रन्थको कर्ता टीकाको गूढतत्त्व खुलासा गराउने अभिप्रायले लेखिएको हुनसक्छ, तर पनि प्राय: यो टीकाको पनि टीकाको रूपमा अर्थात् टीकाहरूको अस्पष्ट, सूक्ष्म र गहन ठाउँमा, विस्तृतीकरण, गर्नुपर्ने केवल टीकाद्वारा संकेतितमात्र स्थलमा टिप्पणीले सरलतासाथ भाव प्रष्ट्याउने काम गर्छ ।

संस्कृत मूल ग्रन्थहरूमा टीका र टिप्पणी प्रशस्त छन् : संस्कृत व्याकरण-महाभाष्य ग्रन्थको टीका ‘प्रदीप’- कैयट, त्यसको ‘टिप्पणी’ ‘उद्योत’- नागेश । त्यस्तै संस्कृत अमरकोषमा लेखिएको कुलचन्द्र गौतमको ‘स्वयंबोधिनी’ (भाषाटीका) । अनि कुलचन्द्र गौतमद्वारा नै भएको तुलसीकृत रामायणको……भाषा टिप्पणी इत्यादि प्रस्तुत सन्दर्भमा उदाहरणीय छन् ।

-हं.सु.

तन्त्र- पारलौकिक वा अलौकिक सत्तालाई आफ्नो नियन्त्रणमा राखेर त्यससित सम्बन्ध स्थापित गर्न जुन उपाय मानवले अपनाउँछ त्यसलाई अभिचार भनिन्छ । साधारण अर्थमा भन्दा अभिचारलाई नै तन्त्र भनिन्छ । तन्त्र भन्नासाथ मारण, मोहन, स्तम्भन, विद्वेषण, उच्चाटन र वशीकरण नामका छ कुरा स्वत: आउँछन् । अभिचार वा तन्त्रको प्रारम्भ कहिले भयो त्यो किटेर भन्न कठिन छ । ऋग्वेदमा यसको अभाव भए पनि अथर्ववेदमा तन्त्रको भावना प्रशस्त पाउन सकिन्छ । यिनै कारणले गर्दा वैदिककालभन्दा पहिले पनि तन्त्रको भावना जनसमक्ष थियो र त्यही भावनालाई कौशिक ऋषिले अथर्ववेदमा समावेश गराए भन्न सकिन्छ । वैदिक साहित्यमा तन्त्रका प्रणेता कौशिक भए पनि लौकिक तन्त्रका प्रणेता शिव मानिन्छन् । शिव प्रारम्भमा अनार्यदेव थिए र पछि मात्र आर्यदेवता हुन पुगेका हुन् । तन्त्रशास्त्रलाई आगम, यामल र मुख्यतन्त्रका नामले तीन भागमा विभाजित गरेको पाइन्छ । वाराही तन्त्रका अनुसार जसमा सृष्टि, प्रलय, देवार्चन, सत्कार्यसाधन, पुरश्चरण, षट्कर्मसाधन तथा चार प्रकारका ध्यानयोगको वर्णन भएकोलाई आगम भनिन्छ ।

सृष्टिश्च प्रलयश्चैव देवतानां यथार्चनं

साधनं चैव सर्वेसां पुरश्चरण एव च
षट्कर्मसाधनं चैव ध्यानयोगश्चतुर्विध:
सप्तभिर्लक्षणैयुक्तभागमत्वविदुर्बुधा: ॥

जसमा सृष्टितत्त्व, ज्योतिष, नित्यकृत्य, क्रम, सूत्र, वर्णभेद र युगधर्मको वर्णन हुन्छ त्यसलाई यामल भनिन्छ । त्यसैप्रकार जसमा सृष्टि, लय, यन्त्रनिर्णय, तीर्थ, आश्रमधर्म, कल्प ज्योतिषसंस्थान, व्रतकथा, शौच-अशौच, स्त्रीपुरुषलक्षण, राजधर्म, दानधर्म, युगधर्म, व्यवहार तथा आध्यात्मिक नियमको वर्णन हुन्छ त्यसलाई मुख्यतन्त्र भनिन्छ ।

तन्त्रशास्त्रका अनुसार कलियुगमा वैदिक मन्त्र, जप र यज्ञयागादि गरेर कुनै फल मिल्न सक्तैन । त्यसैकारण यस युगमा सबै प्रकारका कार्यसिद्धिका लागि तन्त्रशास्त्रमा वर्णित मन्त्र र उपाय आदिबाट नै सफलता मिल्दछ । तन्त्रशास्त्रका सिद्धान्तलाई अत्यन्त गोप्य राखिएको हुन्छ र त्यसलाई प्राप्त गर्न त्यसै सम्प्रदायका गुरुबाट दीक्षा लिनु अनिवार्य मानिन्छ । तन्त्रशास्त्रको विधिविधान गर्दा अरूलाई बाधा पर्ने पनि हुन सक्तछ । त्यसै कारण मनुले त्यस्ता कार्यलाई दण्डविधानको व्यवस्था गरेर सबै प्रकारका तान्त्रिक कार्यका लागि दुईसय दम (जरिवाना) गर्नु भनेका छन् ।

अभिचारेषु सर्वेषु कर्तव्यो द्विशतोदम: ।
मूलकर्मणि चानाप्ते: कृत्यासु विविधासुच ॥
-मनुस्मृति ९/२९०

प्राचीन समयमा तन्त्रशास्त्रको निकै प्रचार भए पनि सरकारको दृष्टि त्यसप्रति राम्रो नभएको कुरा मनुस्मृतिको उद्धरणबाट पनि स्वत: प्रमाणित हुन्छ । तर विचारणीय प्रश्न के छ भने हरेक राज्यका राजालाई तन्त्रविद्यामा आस्था थियो । आफ्नो राज्यविस्तारका लागि तान्त्रिकद्वारा विधिविधान गराउन चुक्तैनथे । शत्रुविनाशको सर्वाधिक सुगम उपाय तन्त्र नै थियो । जुनसुकै राज्यको राजा भए पनि मारण, मोहन आदिका लागि अचूक मानिने तन्त्रको सहयोग अरू कसैले नलेओस् भन्ने आकाङ्क्षा राख्तथे । त्यसैकारण तन्त्र ज्यादै गोप्य हुन पुग्यो ।

याज्ञवल्क्यस्मृतिमा चौध विधा अर्थात् चार वेद, छ वेदाङ्ग, पुराण, न्याय, मीमांसा र स्मृतिको उल्लेख छ तर तन्त्रको उल्लेख र प्रशंसा कतै पाइँदैन । यहाँ पुराण भन्नाले महापुराण भन्ने संझनुपर्दछ । तन्त्रको सर्वाधिक प्रचार ईसाको छैटौं शताब्दीदेखि बाह्रौं शताब्दीसम्म भएको पाइन्छ । यसै समय सर्वाधिक तान्त्रिक ग्रन्थ लेखिएका हुन् । तन्त्रशास्त्रकै कथनानुसार क्रान्तभेदले तीन प्रकारका तन्त्र हुन्छन् जसलाई विष्णुक्रान्त, रथक्रान्त र अश्वक्रान्त भनिन्छ । यदाकदा अश्वक्रान्तलाई गजक्रान्त पनि भन्ने चलन छ । प्रत्येक क्रान्तमा चौसठ्ठी प्रकारका तन्त्र हुन्छन् र ती सबैका नाम अलग-अलग छन् । उदारहणका लागि विष्णुक्रान्तमा भएका तन्त्रका नाम यसप्रकार देखिन्छन् ।

१. सिद्धीश्वर
२. कालितन्त्र
३. कुलार्णव
४. ज्ञानार्णव
५. नीलतन्त्र
६. फेत्कारी
७. देव्यागम
८. उत्तरा
९. श्रीक्रम
१०. सिद्धियामल
११. मत्स्यसूक्ता
१२. सिद्धसार
१३. सिद्धिसारस्वत
१४. वाराही
१५. योगिनी
१६. गणेशविमर्षणी
१७. नित्यातन्त्र
१८. शिवागम
१९. चामुण्डा
२०. मुण्डमाला
२१. निरुत्तरा
२२. हंसमाहेश्वर
२३. कुलप्रकाशक
२४. देवीकल्प
२५. गन्धर्व
२६. क्रियासागर
२७. निबन्ध
२८. स्वतन्त्र
२९. सम्मोहन
३० तन्त्रराज

३१. ललिता ३२. राधा
३३. मालिनी ३४. रुद्रयामल
३५. बृहत्श्रीक्रम ३६. गवाक्ष
३७. कुमुदिनी ३८. विशुद्धेश्वर
३९. मालिनी-विजय ४०. समयाचार
४१. भैरवी ४२. योगिनी-हृदय
४३. भैरव ४४. सनत्कुमार
४५. योनि ४६. तत्रान्तर
४७. नवरत्नेश्वर ४८. कुलचूडामणि
४९. भावचूडामणि ५०. देवप्रकाश
५१. कामाख्या ५२. कामधेनु
५३. कुमारी ५४. भूतडामर
५५. यामल ५६. ब्रह्मयामल
५७. विश्वसार ५८. महाकाल
५९. कुलोद्दिश ६०. कुलामृत
६१. कुब्जिका ६२. तन्त्रचिन्तामणि
६३. काली विलास ६४. मायातन्त्र

विष्णुक्रान्तमा जस्तै रथक्रान्तमा पनि चौसठ्ठी नै सङ्ख्याका तन्त्र आउँछन् त्यसै गरी। रथक्रान्तमा पर्ने तन्त्रका नाम यसप्रकार छन्।

१. चिन्मय २. मत्स्यसूक्त
३. महिषमर्दिनी ४. मातृकोदय
५. हंसमहेश्वर ६. मेरुतन्त्र
७. महानील ८. महानिर्वाण
९. भूतडामर १०. देवडामर
११. वीजचिन्तामणि १२. एकजटा
१३. वासुदेवरहस्य १४. बृहग्दौतमीय
१५. वर्णोद्धृति १६. छायानीला
१७. बृहद्योनि १८. ब्रह्मज्ञान
१९. गारुड २०. वर्णविलास
२१. बालविकास २२. पुरश्चरण चन्द्रिका
२३. पुरश्चरणसोल्लास
२४. पञ्चदशी
२५. पिच्छिला २६. प्रपञ्चसार
२७. परमेश्वर २८. नवरत्नेश्वर
२९. नारदीय ३०. नागार्जुन

३१. योगसार ३२. दक्षिणामूर्त्ति
३३. योगस्वरोदय ३४. दक्षिणीतन्त्र
३५. स्वरोदय ३६. ज्ञानभैरव
३७. आकाशभैरव ३८. राजराजेश्वरी
३९. रेवती ४० सारसा
४१. इन्द्रजाल ४२. क्रिकलास दीपिका
४३. कङ्कालमालिनी ४४. कालोत्तम
४५. यक्षडामर ४६. सरस्वती
४७. शारदा ४८. शक्तिसङ्गम
४९. शक्तिकागमसर्वस्व
५० सम्मोहिनी ५१. आचारसार
५२. चीनाचार ५३. षडाम्नाय
५४. करालभैरव ५५. सोध
५६. महालक्ष्मी ५७. कैवल्य
५८. कुलसभ्दाव ५९. सिद्धितद्धरि
६०. कृतिसार ६१. कालभैरव
६२. उद्दामेश्वर ६३. महाकाल
६४. भूतभैरव

यसैप्रकार अश्वक्रान्त वा गजक्रान्तमा पर्ने तन्त्रका नाम पनि आउँछन् चौसठ्ठी सङ्ख्याकै रूपमा। जसको सूची त्यहाँ यसप्रकार देखिन्छ।

१. भूतसिद्धि २. गुप्तदीक्षा
३. बृहत्सार ४. तत्त्वसार
५. वर्णसार ६. क्रियासार
७. गुप्ततन्त्र ८. गुप्तसार
९. बृहत्तोडल १०. बृहन्निर्वाण
११. बृहत्कङ्कालिनी १२. सिद्धतन्त्र
१३. कालतन्त्र १४. शिवतन्त्र
१५. सारात्सार १६. गौरीतन्त्र
१७. योगतन्त्र १८. धर्मकतन्त्र
१९. तत्त्वचिन्तामणि २०. विन्दुतन्त्र
२१. महायोगिनी २२. बृहद्योगिनी
२३. शिवाच्छन्ना २४ सम्वर
२५. शूनिनी २६. महामालिनी
२७. मोक्षा २८. बृहन्मालिनी

२९. महामोक्ष
३०. बृहन्मोक्ष
३१. गोपीतन्त्र
३२. भूतलिपि
३३. कामिनी
३४. मोहिनी
३५. मोहन
३६ समीकरण
३७. कामकेशर
३८. महावीर
३९. चूडामणि
४०. गुर्ववचन
४१. गोप्य
४२. तीक्षण
४३. मङ्गल
४४. कार्मरत्न
४५. गोपलीलामृत
४६. ब्रह्माण्ड
४७. चीन
४८. महानिरुत्तर
४९. भूतेश्वर
५०. गायत्री
५१. विशुद्धेश्वर
५२. योहार्णव
५३. भेरण्डा
५४. मन्त्रचिन्तामणि
५५. यन्त्रचूडामणि
५६. विद्युल्लता
५७. भुवनेश्वरी
५८. लीलावती
५९. बृहच्चीना
६०. कुरञ्जा
६१. जयराधामाधव
६२. उज्जासक
६३. धूमावती
६४. शिव

उपर्युक्त तन्त्रसूची सर जोन उडरुफ् (Sir John Woodroffe) अर्थात् आर्थर एभेलोन (Arthur Avalon) को प्रसिद्ध कृति Principle of Tantra Part I को Introduction बाट उद्धृत गरिएको हो । महामहोपाध्याय गोपीनाथ कविराजले आफ्नो प्रसिद्ध कृति तान्त्रिक साहित्यको भूमिकामा विष्णुक्रान्त, रथक्रान्त र अश्वक्रान्तमा पर्ने चौंसठ्ठी-चौंसठ्ठी तन्त्रको सूची दिएका छन् तर आर्थर एभेलोन र गोपीनाथको सूचीमा सङ्ख्या उति-उति नै भए पनि नामसूचीमा भिन्नता अर्थात् कतै-कतै पाठभेद पाइन्छ । तिनमा कस्तो भिन्नता छ त्यो तुलना गर्ने उद्देश्य यहाँ राखिएको छैन ।

शक्तिमङ्गलतन्त्रका अनुसार विष्णुक्रान्तमा पर्ने तन्त्रको प्रचार विन्ध्यपर्वतदेखि चट्टल अर्थात् आजको बङ्गलादेशमा पर्ने चिटगाउँ वा चटगाउँसम्मको समस्त बङ्गालमा थियो । रथक्रान्तमा पर्ने तन्त्रको प्रचार विन्ध्याचलदेखि बङ्गाल हुँदै एकातिर महाचीनसम्म फैलिएको थियो भने नेपाल पनि रथक्रान्तकै तान्त्रिक परम्परामा आबद्ध थियो । अश्वक्रान्तको प्रचार विन्ध्यपर्वतदेखि पूर्ववर्णित ठाउँबाहेक महासागर हुँदै भारतीय उपमहाद्वीपभन्दा बाहिरका देशमा पनि हुन पुगेको थियो। महासिद्धसार तन्त्रले विष्णुक्रान्त र रथक्रान्तका विषयमा उपर्युक्त कुरामा स्वीकृति दिए पनि अश्वक्रान्तको प्रसारका विषयमा बङ्गालको दिनाजपुर जिल्लामा पर्ने करतोया नामक पवित्र नदीकिनार हुँदै जावासम्म पुगेको उल्लेख गरेको छ । यसप्रकार सारा उपमहाद्वीपमा तन्त्रशास्त्रको विस्तार भयो । तन्त्रशास्त्रले यस प्रकारको विविध रूप लिएको हुँदा आफ्नो ठाउँ सुहाउँदा अनेक साना-साना तान्त्रिक सम्प्रदायको पनि जन्म भयो । यिनको आपसमा जतिसुकै विविधता भए पनि सबैको साझा कुरा तत्त्वचिन्तनभन्दा बढी ध्यानसाधनामा नै केन्द्रित रह्यो । तन्त्रका अनेक साधनापद्धति आए । साधनापद्धतिमा सबैको मूल उद्देश्य एउटै हुन्थ्यो । कुनै एउटा देवता वा शक्तिलाई सृष्टिको मूलतत्त्व मान्नु, उपासनापद्धतिलाई महत्त्व दिएर त्यसको व्याख्याका साथै प्रचार गर्नु, यन्त्रको महत्त्वलाई सम्झाउनु, देवताका प्रतीक मानिने वीजाक्षर ॐ, ह्रीँ, क्लीँ, श्रीँ, ऐँ, क्रूँ आदि वर्णको विधान आफ्ना उपासनापद्धतिमा समाविष्ट गराउनु पनि हुन्थ्यो । त्यति मात्र होइन त्यसमा भूतसिद्धि, कुण्डलिनीयोग वा हठयोग, रहस्यमय साधना, समाज विरूद्ध देखिने गुह्यवामाचार दीक्षा र गुरुको महत्त्व यी सबैकुरा तन्त्रमा समाविष्ट भए । उपर्युक्त प्राय: सबैकुरा शैव, शाक्त, बौद्ध, जैन आदि सबै सम्प्रदायका मानिसले समानरूपले नै स्वीकार गरेका छन् र त्यसको व्याख्या र कार्यान्वयन पनि आफ्नै ढङ्गले गरेका छन् ।

तन्त्रशास्त्रका निर्माताहरूले तन्त्रको व्याख्या गर्दै भनेका छन्- जसले तत्त्वमन्त्र समन्वित विपुल अर्थलाई विस्तार गर्दछ र त्राण अर्थात् रक्षा पनि गर्दछ त्यसैलाई तन्त्र भनिन्छ ।

तनोति विपुलानर्थान्तत्त्वमन्त्रसमन्वितान्।
त्राणश्चकुरुतेयस्मात्तन्त्रमित्यभिधीयतो ॥
-कामिकागमतन्त्र- तन्त्रान्तर पटल।

यस साधनापरक पद्धतिलाई तन्त्र किन भनिएको हो त्यसको पुष्टिमा तन्त्रको व्युत्पत्ति संस्कृतिको 'तन्' धातुबाट भएको हो र 'तन्यते विस्तारयते ज्ञानम् अनेन इति तन्त्रम्' भनेर त्यसको रूप खडा गरेको पाइन्छ । यस व्याख्याअनुसार मानवको ज्ञानलाई जसले बढाउँछ अर्थात् त्यसको साङ्गोपाङ्ग विवरण प्रस्तुत गराउँछ त्यसैलाई तन्त्र भनिन्छ । यसै कारणले गर्दा हाम्रा सामने न्यायतन्त्र, चिकित्सातन्त्र जस्ता शब्द पनि उपस्थित हुन आउँछन् । यसबाट के अनुमान गर्न सकिन्छ भने परम्परादेखि चल्दै आएको धार्मिक साधनामा जुन नयाँ पूजा, मन्त्रपद्धति, देवीदेवता, अनुष्ठान, यन्त्र, योगसाधनाको समावेश हुँदै गयो त्यसैलाई पूर्णरूपले ज्ञान वा एउटा चिन्तनपद्धतिभित्र समाविष्ट गरेर एउटै अनुशासनमा सुनियोजित गर्ने प्रणालीको नाम नै तन्त्र भएको हुन सक्तछ ।

तन्त्रशास्त्रको अनुयायी हुन गुरुबाट दीक्षा लिन अनिवार्य मानिन्छ । विना गुरु दीक्षा तन्त्रशास्त्रको अध्ययन, मनन र अनुसरण गर्ने अधिकार कसैलाई हुँदैन । तान्त्रिक गण पाँच प्रकारका आचारमा विभक्त देखिन्छन् जसलाई श्रेष्ठताक्रमले यसप्रकार राख्न सकिन्छ । वेदाचार, वैष्णवाचार, शैवाचार, दक्षिणाचार, वामाचार, यसैलाई मोटामोटी दुई भाग लगाएर सिद्धान्ताचार र कौलाचार पनि भन्न सकिन्छ। यो क्रम वैदिक आचारका अनुयायीको हो। बौद्धाचारका वा अन्य आचारका तान्त्रिकले आफ्नै आफ्नै आचारपद्धतिलाई उच्च स्थानमा राखेको हुन्छ । त्यसरी राख्नु स्वाभाविक पनि हो । एउटा विचारणीय प्रश्न के छ भने तन्त्राचारको उद्गम कहाँबाट भयो ? हुन त विन्ध्यप्रदेशबाट क्रान्तभेदले तन्त्रको विस्तार यत्रतत्र भएको चर्चा सङ्क्षेपमै भए पनि पहिले गरिसकेका छौं । तर त्यहाँ पनि कसरी आयो त्यसमा हामीले विचार गरेका थिएनौं । केही विद्वान्ले तन्त्रको उद्गम भारतभन्दा बाहिर भएको हो भनेका छन् । महामहोपाध्याय हरप्रसाद शास्त्रीका अनुसार तन्त्रको प्रचार सर्वप्रथम भारत आउने शकहरूका पुरोहित मगबाट भएको हो । यसको पुष्टिका लागि उनले कुनै प्रमाण दिएका छैनन् । तर यसै मतको आधारमा विनयतोष भट्टाचार्यले योगाचार मतका प्रमुख आचार्य तथा वज्रयानी तन्त्रका प्रथम तथा प्रख्यात उपदेशक असङ्ग गान्धार देशका निवासी थिए र सम्भवत: मगपुरोहितका तान्त्रिक साधनापद्धतिसित पनि परिचित हुनुपर्दछ भनेका छन्। उनी भन्दछन्– यसको पुष्टिमा अनेक प्रमाण मिल्दछन् र ती अधिक सबल पनि छन् । सर्वप्रथम त प्राचीन वाङ्मयमा यदाकदा तान्त्रिक साधनापद्धतिलाई अपरिचित र अद्भुत भनिएको छ भने त्यसलाई अवैदिक पनि भनिएको छ । अर्कोतिर स्वयं तान्त्रिक ग्रन्थहरूमा यदाकदा यस्तो उल्लेख पनि पाइन्छ जसमा तन्त्रको प्रचार गर्न देवता वाहिरबाट आएर पुन: फर्केर गए । जहाँसम्म पुराना तन्त्रको प्रश्न छ तिनका नाम नै आगम हुनुले पनि ती वैदिक नभएर अवैदिक हुन् भन्ने पुष्टि हुन्छ। आगम भन्नु नै बाहिरबाट आएको भन्नु हो ।

मध्यकालीन धार्मिक साहित्यको अध्ययनबाट तन्त्रशास्त्र प्रारम्भमा अवैदिक देखिन्छ र यसलाई सर्वसाधारणले न अपनाए सम्म अवैदिक नै मानिन्थ्यो । तर अन्त्यमा

बहुसङ्ख्यक जनताबाट यसलाई मान्यता मिलेपछि स्थानीय पुरोहितहरूले त्यसलाई पनि वैदिक कर्मकाण्डको सूचीमा समावेश गराएर मान्यता दिंदै गए । कूर्मपुराणका अनुसार तान्त्रिक सम्प्रदाय त्यस्ता ब्राह्मणले चलाएका थिए जसलाई रूढीवादी ब्राह्मणहरू आचार हीन भनेर समाजमा उनीहरूका विरुद्ध घृणा फैलाउंथे । तान्त्रिक ब्राह्मणलाई वैदिक यज्ञमा प्रवेश निषिद्ध थियो । हुनत तान्त्रिकलाई मात्र होइन ज्योतिषी र वैद्यलाई पनि अनेक वैदिक कार्यमा निषिद्ध गरेको पाइन्छ । साधारणतया वैदिक साहित्य भन्नाले ऋक्, यजु: साम, अथर्वसंहिता र तिनका ब्राह्मण, आरण्यक र उपनिषद् आउँछन् । र वास्तवमा विचार गर्ने हो भने अथर्ववेदलाई त्यस समय वैदिक साहित्यमा समाविष्ट गरिँदैनथ्यो । कारण त्यसमा मारण, मोहन, उच्चाटन, मन्त्र, रक्षा, सिद्धि, गुह्यसाधना आदि कुराको प्रचुर चर्चा छ । गुह्यसाधनाको अभ्यास त्यस समय अनार्य जनजातिमा प्रचलित थियो । उनीहरू वैदिक विधिविधान मान्दैनथे । त्यसैकारण त्यस्ता जनजाति व्रात्य अर्थात् वैदिक संस्कार नमान्नेको गणनामा आउंथे । तर केही आर्यले स्थानीय जनजातिको संस्कारलाई स्वीकार गरे । यी सबैलाई अर्को पक्षको आर्यले व्रात्य नै भन्यो । आज पनि नेपालको सुदूर पश्चिममा गए व्रात्य क्षत्रिय अर्थात् मतवाली छेत्रीको सङ्ख्या प्रशस्त पाउन सकिन्छ । व्रात्यको आचारसंहिता स्थानीय जनजातिसँग मिल्नु स्वाभाविक हो । यिनै व्रात्य र स्थानीय अनार्य जनजातिको वैवाहिक सम्बन्धले गर्दा यिनको सङ्ख्या विस्तृत हुँदै गयो र तन्त्रको प्रचारप्रसारमा पनि बल पुऱ्यायो । कारण वैदिक आचारमा सबैले ठाउँ पाउँदैनथे र यसमा अर्थात् तन्त्रमा प्रवेश गर्न सबैलाई छूट थियो । सम्भवत: कुलीन ब्राह्मणहरू व्रात्यको पूजाअर्चनामा सामिल हुँदैनथे । जसले आँट गरेर उनीहरूलाई सहयोग गरिदिन पुगे तिनै ब्राह्मण तान्त्रिक पद्धतिका पुरोहित भए । भनाइको तात्पर्य रूढीवादीहरूबाट जुन समाज तिरस्कृत रह्यो तिनै तन्त्रका अनुयायी हुन पुगे । प्राचीन शास्त्रका अनुसार भोग खोज्नेले मोक्ष पाउँदैन र मोक्ष खोज्नेले भोग पाउँदैन । यी दुवै एक अर्काका विरोधी हुन् । तर जसले तन्त्रको आराधना गर्दछ उसका लागि भोग र मोक्ष आफ्नै हातका कुरा हुन् ।

यत्रास्ति भोगो नच तत्रमोक्षो यत्रास्ति मोक्षो नच तत्र भाग: ।

श्रीसुन्दरीसेवनतत्पराणां भोगश्च मोक्षश्च करस्थ एव ॥

पहिले नै हामीले प्रसङ्गवश भनेका थियौं 'पारलौकिक वा अलौकिक सत्ता' लाई आफ्नो नियन्त्रणमा राखेर त्यससित सम्बन्ध स्थापित गर्न जुन उपाय मानवले अपनाउँछ त्यसैलाई अभिचार वा तन्त्र भनिन्छ । यस्तो कार्य गराउन एउटा जान्ने मान्छेको आवश्यक हुन्छ । तान्त्रिक विधिका लागि शायद पहिले उच्चवर्गसँग वा शासनसँग सम्बद्ध भएका ब्राह्मण पौरोहित्यमा संलग्न भएनन् होला । तर बहुसङ्ख्यक जनता यसतर्फ आकृष्ट भए पनि उनीहरूले तन्त्रलाई पनि मान्यता दिन करै लाग्यो ।

यसप्रकार तन्त्र वास्तवमा ती अगणित जनसमूहको साझा धार्मिक कृत्य हुन गयो जसलाई उच्चवर्गले तिरस्कार गर्न सकेन । यसै तन्त्रको प्रभावले गर्दा नेपालमा पनि पशुपति, दक्षिणामूर्ति, कालभैरव, श्वेतभैरव, आकाश-भैरव, श्मशानभैरव, गुह्येश्वरी, वनकाली (चामुण्डा दक्षिणकाली, रक्तकाली, दन्तकाली, नरदेवी, त्रिपुरासुन्दरी आदि असङ्ख्य देवदेवीका तान्त्रिक मूर्ति बन्नुका साथै अन्य पीठ पनि स्थापित हुँदै गए भने त्यसबाहेक जीवित

कुमारीको छुट्टै संस्थागत परम्परा पनि स्थापित भयो जो आज पनि ती त्यसै पूर्वरूपमा पूजिँदैछन् ।

तन्त्रको विधिविधानका लागि ब्राह्मण पुरोहितको आवश्यक हुन्थ्यो तर सिद्धयुगमा आएपछि त्यो नियम छिन्नभिन्न भयो । आज अनेक जनजातिमा धामी, झाँक्री, विजुवा, बोङथिङ, फेदाङमा, गुरुवा, बोन्पो, लामा आदिले नै तान्त्रिक कृत्यको पौरोहित्य गर्दछन् र काम चलाउँछन् भने केहीले ब्राह्मण पुरोहित वा गुभाजु वा अन्य तान्त्रिकबाट त्यस्तो कार्य गराएको पाइन्छ। अब तन्त्रविद्यामा ब्राह्मणको कुनै अङ्कुश छैन । तन्त्रमा कुनै खास जाति र वर्गको अधिकार छैन । त्यो सार्वजनिक कुरा भइसकेको छ । यसप्रकार तन्त्रशास्त्र वा विधि अगणित लोकाचार, लोकपूजित देवदेवी तथा लोकप्रचलित रहस्यमय अनुष्ठानको मिश्रित रूप नै हो । विभिन्न ठाउँका जनजातिले जसलाई आदिकालदेखि मान्दै आएका थिए त्यसैमा केही परिवर्तनका साथ आज जुन पूजाआजा शेष रहेको छ त्यही नै तन्त्रको आधुनिक रूप हो । तान्त्रिक कालमा जुन लोकधर्म प्रकट भएर विकसित हुँदै आयो त्यसैलाई विभिन्न धार्मिक सम्प्रदायले ग्रहण गरे वा भनौं जुन स्थानमा जुन लोकधर्म थियो त्यसैअनुसार विभिन्न धार्मिक सम्प्रदाय बने र त्यसैलाई जनताले केही परिष्कृत रूपमा अपनाउँदै गयो । प्रत्येक धर्ममा अनेक सम्प्रदाय बने। जुन धर्ममा जस्ता देवदेवीको उपासनाआराधना हुन्थ्यो त्यहाँ त्यसैका अनुरूप अरू देवदेवी थपिए। तिनको चर्या, क्रिया अभिचार, मन्त्र आदि कुराको परिकल्पना भयो । त्यसैकारण तन्त्रलाई आगम (बाहिरबाट आएको) भन्नु अथवा नामकरण गर्नु सर्वथा उपयुक्त छ । जुन लोकप्रचलित आदिम परम्परामा आधारित अनुष्ठान उच्चवर्गीय चिन्तनमा समाविष्ट भयो त्यो शुद्ध वैदिक दृष्टिले हेर्दा बाहिरीतत्त्व नै थियो र त्यसमा झन् पछि गएर विदेशी साधनापद्धति पनि थपियो वा थपिँदै रह्यो। केही तन्त्राचार्यले त स्पष्ट घोषणा गरे- "श्रुति-स्मृति र पुराणको युग समाप्त भयो, अब केवल तन्त्रको युग आयो ।" वास्तवमा भन्ने हो भने तन्त्रको महत्त्व वैदिक श्रुतिकै समकक्ष देखिन थाल्यो जो आज पनि यथावत् कायम छ । आज हामी जसलाई वैदिककृत्य भनेर अपनाइरहेछौं प्रायः ती तान्त्रिक नै हुन् । तान्त्रिक साधनालाई आम्नायका भेदले एकभन्दा अधिक भागमा विभाजित गर्न सकिन्छ । स्थूलरूपले समस्त तन्त्राचारलाई दक्षिण आम्नाय र वाम आम्नायका भेदले दुई भागमा विभाजित गरेको पाइन्छ । दक्षिणाचारमा प्रातःसन्ध्या, मध्यान्हजप, ऊनी वा कुशको आसन, दुग्धशर्करापान, रुद्राक्षधारण, धर्मपत्नीका साथ कामविलास विहित छ । वामाचारमा यसको विपरीत व्यवस्था पाइन्छ । उदाहरणका लागि नृदन्तमाला, कपालपात्र, अपक्वमत्स्यचर्वण, मांसभक्षण र परस्त्रीगमन यो वामाचारको व्यवस्था हो । शास्त्रीय रूपमा तन्त्रलाई दक्षिणाचार र वामाचारमा विभाजित गरिए पनि आज जुन तन्त्रको सर्वत्र ख्याति छ त्यो दक्षिणाचारको नभएर वामाचारतन्त्रको ख्याति हो। वामाचारको तान्त्रिक कृत्यमा पाँच प्रकारका वस्तु हुनु अनिवार्य मानिन्छ जसलाई सामूहिक रूपमा 'पञ्चमकार' भनिन्छ । त्यस्तो नामकरण हुनमा पनि कारण छ । साधनाका लागि आवश्यक मानिने पाँचै वस्तुको आद्यक्षर 'म' बाट उठेको हुन्छ । जस्तै-

मद्यैर्मासैस्तथामत्स्यैमुद्रयामैथुनैरपि ।

मद्य, मांस, मत्स्य, मुद्रा र मैथुनका आदि अक्षर म भएको हुँदा यिनको सामूहिक नाम पञ्चमकार हुन गएको हो। यद्यपि मद्यमांसादि

सेवनलाई लोकले त्यति सजिलै अनुमति दिएको पाइँदैन र त्यसप्रति उपेक्षा नै रहन्छ । तैपनि यो कसरी साधनाका लागि स्वीकृत भयो ? यस विषयमा तन्त्रशास्त्रका वाममार्गी साधकहरूको एउटा रोचक प्रश्न छ - "यदि शुद्ध विषय-रसले शरीररूपी वृक्षलाई सिञ्चित नगर्ने हो भने आकाशमा व्याप्त अर्थात् काल्पनिक फलदायी कल्पतरुत्वका गुणलाई कसरी पाउन सकिएला र ?"

तनुतरुरुचिताङ्कुरकोविषयरसैर्यदि नसिध्यते शुद्धैः ।

गगनव्यापी फलदः कल्पतरुत्वं कथं लभते ॥

मानवमा यस्तो प्रवृत्ति हुनु कुनै नौलो कुरा होइन । आजभन्दा धेरै पहिले मनुले आफ्नो मनुस्मृतिग्रन्थमा भनिसकेका छन्- मासु खानु, मद्यपान गर्नु र मैथुनमा संलग्न हुनु मानवको स्वाभाविक प्रवृत्ति हो । त्यसमा संलग्न हुनु कुनै दोष होइन । तर ती वस्तुलाई त्याग गर्न सके कल्याण हुन्छ त्यो आर्को पक्ष हो ।

नमांस भक्षणेदोषो नमद्ये नच मैथुने ।
प्रवृत्तिरेषाभूतानां निवृत्तिस्तु महाफला ॥

-मनुस्मृति अध्याय ५ श्लोक ५६

शैवतन्त्रमा महानिर्वाणतन्त्र अत्यन्त प्रसिद्ध ग्रन्थ हो । त्यसमा पनि मनुले भने जस्तै मानवका लागि भोजन र मैथुन स्वाभाविक कुरा मानेर मानवहितका लागि शैवधर्ममा पनि त्यसलाई ग्रहण गरिएको उल्लेख पाइन्छ ।

नृणांस्वभावजं देवि प्रियं भोजन मैथुनं,
सङ्क्षेपायहितार्थाय शैवधर्मे निरूपितम् ॥

-महानिर्वाणतन्त्रउल्लास ९ श्लोक २८३

यिनै परम्पराको आधारमा मानवको स्वाभाविक प्रवृत्तिसंग मिल्ने कुरा आउंदा त्यसमा लाग्नु स्वाभाविक हो । त्यसै कारणले तन्त्रले समाजमा ठूलो प्रश्रय पायो । यस्तै तान्त्रिक परम्पराभित्र पर्दछ भैरवीचक्र पनि । भैरवीचक्रको पूजाको तात्पर्य स्त्रीगुप्ताङ्गको पूजा हो । भाद्र शुक्ल चतुर्दशीमा हुने इन्द्रजात्रा अथवा अनन्तचर्तुदशीको अघिल्लो दिन अर्थात् त्रयोदशीका दिन मध्यरातमा हुने पाटनस्थित च्यासलटोलको 'चण्डेश्वर' को गुप्तपूजा पनि यस्तै तान्त्रिक विधिअनुसार गरिने भैरवीचक्रको पूजा हो । गुप्तपूजामा शिवको प्रतीक पुरुषगुप्ताङ्गको पूजा हुन्छ भने भैरवीचक्रको नाममा स्त्रीगुप्ताङ्गको पूजा गरिन्छ र पञ्च मकारका सिद्धान्तलाई क्रमैसँग पालन गरिन्छ । चण्डेश्वर शिवको गणमध्ये एक हो र यसको पूजा हिन्दूहरूले हिन्दूतन्त्रविधिअनुसार नै हरेक वर्ष गर्दछन् । यसमा कुनै जातपातको भेदभाव हुँदैन । त्यसैकारण-

प्रवृत्ते भैरवीचक्रे सर्ववर्णा द्विजातयः

अर्थात् भैरवीचक्रको पूजामा संलग्न भएपछि सबै नै द्विजातिमा अर्थात् उत्तम जातिमा परिणत हुन्छन् । वास्तवमा यो प्राचीन आचार-संहिताप्रति तन्त्रका अनुयायीले गरेको व्यंङ्ग्य हो । यही नै हाम्रो तान्त्रिक परम्परा हो ।

- ज.श.

ताल- तालको उत्पत्तिबारे विभिन्न मत र धारणा रहेको पाइन्छ । प्रतिष्ठा तल् धातुपछि 'घञ्' जोडेर ताल शब्दको उत्पत्ति भयो भन्ने कोशकार रामकृष्ण कविको भनाइ छ भने नारदले शिव र शक्तिको संयोगबाट तालको उत्पत्ति भएको कुरा व्यक्त गरेका छन् -

तकारः शङ्करः प्रोक्तो लकार श्शक्तिरुच्यते ।

शिवशक्ति समायोगात्तालनामाभिधीयते ॥

केही सङ्गीतशास्त्रीहरू तालको उत्पत्ति अणिमादि चौध सूत्रलाई नै मान्दछन् । व्याकरणमा छन्दको महत्त्व रहे झैं संगीतमा तालको ठूलो महत्त्व छ । नृत्यशास्त्रीहरू

नृत्यनाथ (नटराज) को ताण्डवबाट 'ता' र पार्वती (शक्ति) को लास्यबाट 'ल' बाट तालको उत्पत्ति भएको मान्दछन् ।

सङ्गीतकलामा लय र मात्राको विशिष्ट छन्दरचनालाई ताल भनिन्छ । यो विशेष वाणी र बोलेको माध्यमबाट रचिन्छ । विभिन्न लय र मात्रा तथा विविध छन्दमा ध्वनिको तारतम्य मिलाई असङ्ख्य तालहरूको उत्पत्ति भएको छ । अर्कोतिर ध्वनिको स्थानलाई नै ताल भनिएको छ । त्रितालमा कुनै छन्दवैचित्र्य नभएकोले त्यो सरल बनेको छ । यसैले त्रितालालाई नै आदर्श मानेर अन्य सबै तालको वैशिष्ट्यता देखिन्छ । यसैले त्रितालालाई मुख्य तालको रूपमा स्वीकार गरिएको छ । त्रिताल या तीनताल सोह्र मात्राको हुन्छ । यसमा सम (+), तृतीय (३), खाली (०), र प्रथम ताल (१) को साङ्केतिक चिन्ह प्रयोग हुन्छ । जस्तैः-

त्रिताल (तीनताल)

+ ३	० १
धा धिन् धिन् धा	धा धिन् धिन् धा
ता तिन् तिन् ता	धा धिन् धिन् धा

स्वरगतिको विशिष्ट रूपको परिचय तालबाट मिल्दछ । ताल एक प्रकारको नाम पनि हो । त्रिताल, रूपक र झपताल आदि भेद यसै आधारमा विकसित भएका हुन् ।

शास्त्रीय सङ्गीतमा सैकडौं ताल प्रचलित छन् । तीमध्ये कतिपय प्राचीन तालहरू विभिन्न कारणले बजन छाडिसकेका छन् । कतिपय प्रचलित तालहरू बज्दैछन् । त्रिताल (तीनताल) दादरा, एकताल, रूपक, दीपचन्दी, झपताल, कहरवा र झुमरा प्रचलित तालमध्येका हुन् ।

नेपालमा परम्परागत सङ्गीतमा केही विशिष्ट तालका नाम प्रचलित छन् । प्रबन्धसङ्गीतमा बज्दै आएका ग्वारा (प्रबन्ध) मा -दोमां, चौमां, पञ्चमां, सातमां, नवमां, तिमाँ, थकता, धलञ्जति, बाघा आदि तालहरू विशेष रूपमा प्रचलित छन् । यसै गरी चार मात्राको- चो, आठ मात्राको -लँता, छ मात्राको-पलिमा, सात मात्राको-जति र प्रता, दश मात्राको-अस्ता र चौध मात्राको- ग्रह चालु मात्राका तालहरूमध्ये मानिन्छन् ।

नेपाली लोकसङ्गीतमा पनि धेरै किसिमका ताल प्रयोग हुन्छन् । जस्तै -सोरठी, घाटु, मारुनी, लामी ताल, छोटी ताल, झ्याउरे (झामरे), ख्याली, चुड्का र सेलो । उक्त नेपाली तालले आफ्नो मौलिकता दर्शाइरहेका हुन्छन् ।

भाषामा जसरी व्याकरण अपरिहार्य हुन्छ त्यसरी नै सङ्गीतमा मुख्य अङ्गको रूपमा तालको स्थान रहन्छ । तालविनाको सङ्गीत (गायन, वादन र नर्तन) निर्जीव प्राणी जस्तो हुन्छ ।

-रा.द.

दादावाद- दादा/दादावाद (फ्रेन्च दादा)=(नरकटे घोडा, केटाकेटीको बोलीमा हटहट)+ वाद) अङ्ग्रेजी : Dada/Dadaism

दादावाद प्रथम विश्वयुद्ध र त्यसपछिका केही वर्षसम्म पश्चिमजगत्मा कला र साहित्यमा चलेको एउटा नौलो आन्दोलन हो । प्रथम विश्वयुद्धको विभीषिकाले गर्दा मानवसमाजले असल भन्दै र मान्दै आएका कैयौं कुराहरूप्रति केही संवेदनशील यूरोपेली युवाहरूको मोहभङ्ग भयो र उनीहरूले परम्परागत मूल्य र मान्यताहरू, मानवीय आदर्शहरू, संस्कृति, कलाप्रेम, सिर्जनशीलता जस्ता कुराहरूमा ठूलठूला प्रश्नचिह्नलगाए । त्यस्ता युवा कलाकार र लेखकहरूले परम्परा, मान्यता र आदर्शको खोक्रोपनप्रति आफ्नो आक्रोश अभिव्यक्त गर्न कला र साहित्यमा शुरू गरिएको यो दादा आन्दोलन एउटा शून्यवादी आन्दोलन हो ।

यस आन्दोलनको नामकरण १९१६ ई. मा ज्युरिकमा भएको हो । ट्रिस्टन त्जारा, ह्युगो बल, हान्स आर्य र हुल्सेनबेक यसका संस्थापक हुन् । दादा नाम संयोगवश फ्रेन्च-जर्मन कोशबाट लिइएको हो । दादावादी भन्छन्, "यसको कुनै अर्थ छैन । अर्थ नहुनु नै यसको अर्थ हो।" जेहोस्, सौन्दर्यविरोधी सिर्जनाहरूलाई औंल्याउन, तथा बुर्जुवा-मूल्यहरूप्रति आक्रोश र युद्धको विरोधमा रोष व्यक्त गर्न सक्षम छ भन्ने सम्झेर यो शब्द स्वीकार गरिएको हो ।

ज्युरिकमा दादाआन्दोलन शुरू भएझैं समयको हाराहारी न्यूयोर्कमा पनि दादा-जस्तै क्रियाकलाप शुरू भएका थिए। मार्सेल डचुसाँ, मान रे, फ्रान्सिस पिकाबिया जस्ता कलाकारहरूले आफ्ना कला र प्रकाशनद्वारा (जस्तो- २९१, अन्धो मान्छे, न्युयोर्क दादा) सौन्दर्यका तात्कालिक मान्यताहरूलाई धरासायी पार्ने प्रयास गरे ।

पछि यूरोप र अमेरिकाका दादासमूहहरू मिलेर पेरिसलाई आफ्नो मुख्यालय बनाए र १९१९ देखि आफ्नै पत्रिका लिटेराटूरको प्रकाशन थाले ।

१९१७ ई. मा दादाको प्रसार बर्लिनमा भयो र यसलाई राओल हाउसमान, हाना होख, जोन हार्टफील्ड जस्ता कलाकारहरूले सघाउ पुऱ्याए । विस्तारै दादा क्रियाकलाप कोलोन, ह्यानोभर आदि शहरहरूमा पनि प्रसार हुँदै गयो । म्याक्स अर्नस्ट र कुर्त स्वीटर्स क्रमश: कोलोन र ह्यानोभरका प्रसिद्ध दादावादी हुन् । १९२० जून महीनामा बर्लिनमा पहिलो दादा मेलाको आयोजना गरियो ।

१९२२ ई. पछि दादाआन्दोलन विस्तारै सेलाउँदै गयो । यसका कोही अनुयायीहरू अन्तै लागे, कोही अतियथार्थवादी हुन पुगे । वास्तवमा कलामा अतियथार्थवाद केही अंशमा दादाबाटै विकसित भएको हो । दादावाद विशुद्ध अराजकता हो भने अतियथार्थवाद अवचेतना र स्वप्नमय प्रतिविम्बलाई अभिव्यक्ति दिने सोद्देश्य प्रयत्न हो ।

दादाको मुख्य जोर सबै प्रकारका प्रतिबन्धबाट मुक्त र सहज अभिव्यक्तिमाथि थियो; फलस्वरूप यसमा विध्वंसकता, आकस्मिकता र असम्बद्धताको विकास भयो तथा यो एउटा विघटनकारी र शून्यवादी आन्दोलनको रूपमा अगाडि आयो । यसले कलामा विद्यमान चेतना र मूल्यहरूको उपहास गऱ्यो । कुर्त स्वीटर्सले फ्याँकिएका वस्तुहरूबाट 'मर्जविल्ड' बनाए र भने "कलाकारले थुकिदिएको पनि कला हुन्छ ।" ह्युगो बलले एउटा क्याबरेमा गाइजात्रे लुगा लगाएर आफ्नो 'ध्वनि कविता' पाठ गरे । अर्को दादावादीले मोनालिसाको तस्वीरमा जुँगा लगाइदियो । टाँक, बसका टिकट, तारका टुक्रा, टिनका ठाँडाहरू, सलाईका काँटी जस्ता फ्याँकिएका वस्तुहरू जे हातमा पऱ्यो तिनैबाट रचना गरिएका वस्तुहरू अगाडि सारेर दादाका अनुयायीहरूले कलाको स्थापित परम्परा र मान्यताहरू, नैतिकता, तर्क, सामाजिक चलन र आदर्शहरूमाथि अविश्वास गरे, तिनलाई अस्वीकार गरे, अनि तिनका विरुद्ध विद्रोह गरे ।

यी सब क्रियाकलापको मुख्य उद्देश्य मानिसहरूलाई तिम्रा परम्परा खोक्रा छन्, तिम्रा आदर्शहरू केवल ढोंग हुन् र तिम्रो सभ्यता धोखा दिने मखुण्डो हो भन्ने देखाउनु थियो । सभ्यताप्रति आफ्नो घृणा प्रदर्शित गर्न दादावादीहरूले बीभत्स चित्रहरू बनाए, असङ्गत कविताहरू लेखे, नाचघरहरूमा गाइजात्रे नाट्यप्रदर्शनको आयोजना गरे । मार्सेल डचुसाँले पेरिसमा भएको प्रस्तर कलाप्रदर्शनीमा राख्नको लागि चर्पीमा राखिने कोपरे ढुङ्गो पठाएर आफ्नो रोष प्रकट गरे ।

बीसौं शताब्दीको दोस्रो दशकको मध्यतिर प्रारम्भ भएको दादाले युद्धको पाशविकताप्रति आक्रोश व्यक्त गर्ने, तात्कालीन कला र साहित्यको समीचीनतामाथि प्रश्न गर्ने र बुद्धिसङ्गत विचारको अपर्याप्ततामाथि आपत्ति जनाउने प्रयास गऱ्यो। यसो गर्न दादावादीहरूले विसङ्गत, बीभत्स, बेतुका र अप्रत्यासित असर दिने खालका कृतिहरू रचे । यिनीहरूले ध्वनिकविता, हल्लेकला, समुच्चय चित्र, मिश्रणचित्र, र निरर्थक वार्तालाप जस्ता विशिष्ट शैलीहरू प्रयोग गरे ।

दादाआन्दोलन आफू सेलाएर गए तापनि यसले पछिका कलाकार र साहित्यकाहरूमा निकै प्रभाव पारेको छ । बीसौं शताब्दीको उत्तरार्द्धमा चलेका सांयोगिकता (अर्थात् सिर्जनामा संयोग र आकस्मिकताको प्रयोग) वैचारिक कला बहुमाध्यमी प्रदर्शन र पप कला जस्ता धाराहरूले दादाका शैलीहरूलाई पुनरूज्जिवित गरेका छन्। १९६६ फेब्रुअरीमा ज्युरिकमा दादावादको पचासौं वार्षिकोत्सव मान्छेको नाइटो देखाइएको ठूलो पाटीको अनावरण गरेर मनाइयो ।

- डा.रा.प्र.अ.

दुःखान्त- दुःखान्त सामान्यतया विपत्ति, विनाश वा दुर्भाग्यमा अन्त्य हुने अर्थमा प्रचलित छ र साहित्यमा पनि यो शब्द सामान्य रूपमा शोकान्त वा वियोगान्त रचनाका लागि प्रयुक्त हुन्छ तर खास रूपमा चाहिं यो करुणा र त्रासको प्रधानता हुने गम्भीर नाट्यविधाका निम्ति रूढ भइसकेको छ । दुःखान्त वा त्रासदीका लागि अङ्ग्रेजीमा 'ट्रेजेडी' शब्द छ र ट्रेजेडी ग्रीसेली भाषाको 'त्रागोइदिया' शब्दबाट बनेको हो। त्रागोइदिया त्रागोस् (बोका वा बाखा) र एसिदिन (गीत गाउनु) यी दुई शब्दहरूको योगबाट बनेको शब्द हो र यसको वाच्यार्थ बोके वा बाखे गीत हो । यो गीत ग्रीसका लोकप्रिय देवता डायोनिससित सम्बन्धित थियो। डायोनिसस ग्रीसेली पुराणअनुसार देवताका राजा जिउसका छोरा थिए र उनी मानवीबाट जन्मेका थिए । उनी सौतेनी आमा हेराको दुष्टताका शिकार भएर बारंबार मारिन्थे र पिताका अनुकम्पाले पुनर्जीवित हुन्थे । उनी बाखा, पाठा, हरिण र साँढेका विविध रूप धारण गर्दथे र स्वच्छन्द भएर विचरण गर्दथे। प्राचीन ग्रीसेली समाजमा डायोनिससलाई बैकस पनि भनिन्थ्यो र उनी वनस्पति तथा मदिराका देवता मानिन्थे (द न्यु इन्साइक्लोपिडिया ब्रिटानिका, भोलम १८, पृ.५८०) भने धर्तीलाई उर्वरता प्रदान गर्ने देवता पनि मानिन्थे र आल्हाद एवं स्वच्छन्दताका प्रतिरूप पनि ठानिन्थे । उनको मुख्य उपासनाकेन्द्र एथेन्समा एक्रोपोलिसको थुम्काको टाकुरामा थियो । प्रत्येक वसन्तको प्रारम्भमा उनका सम्मानमा धार्मिक उत्सव गरिन्थ्यो र त्यसमा उनलाई खुशी पार्न सामूहिक नृत्य र गायनको आयोजन गरिन्थ्यो। यस उत्सवबाट आवेग वा मनोविकारहरूदेखि मुक्ति पाइने, चित्त शुद्ध र प्रसन्न हुने अनि आउँदो वर्ष उर्वरता, सम्पन्नता र खुशियालीले भरिने विश्वास गरिन्थ्यो । उक्त उत्सवमा ग्रीसका नरनारी दुवै थरी सम्मिलित हुन्थे । नारीहरू अगाडि रहन्थे र पुरुषहरू तिनका पछाडि हुन्थे । पुरुषहरूले आधा मान्छे र आधा बोका वा बाखाको स्वरूप भएका वनदेवता (सटायर) को छद्मवेश धारण गरेका हुन्थे । सामूहिक नृत्य र गायनको नेतृत्व पुरोहित (आर्चन) ले गर्दथे । त्यस कार्यक्रममा डायोनिससको मृत्यु र पुनर्जन्मको गीत गाइन्थ्यो । त्यस गीतलाई भयानक स्तुति वा गीत त्रागोइदिया कहिन थाल्यो। त्यसलाई यो नाम नर्त्तक-गायकहरूले बोका वा बाखाको छाला ओढी डायोनिसस छद्मवेश ग्रहण

गर्नाको कारणले दिइएको हो वा उनीहरूलाई पुरस्कारमा बोका वा बाखा दिइने कारणले दिइएको हो अथवा उक्त उत्सवमा देवतालाई बोका वा बाखाको बलि दिइने कारणले गर्दा हो सो किटेर भन्न सकिंदैन । जेहोस् तर त्यसै प्राचीन डिथिन्याम्बबाट त्रागोइदिया विकसित भएको र त्यही दुःखान्त नाटकका रूपमा चर्चित हुँदै आएको देखिन्छ । गीतात्मक आवश्यकताको परिपूर्तिका निम्ति आशुरचनाका रूपमा सिर्जिइने गरेको डिथिन्याम्बबाट दुःखान्त (त्रागोइदिया) विकसित भएको हो भन्ने कुरो अरिस्टोटलले नै भनेका छन्। अरिस्टोटल र उनको काव्यशास्त्र अ.४, पृ. १७७-१७८)। पछिल्ला विद्वान् गिल्बर्ट नोर उडले पनि त्यस कुराको पुष्टि ग्रीसेली दुःखान्त (त्रागोइदिया) डायोनिससम्बन्धी गीत (डिथिन्याम्ब)बाट जन्मेको हो भनेर (ग्रीक ट्रेजेडी, पृ.१) गरेका छन् । डिथिन्याम्बबाट जन्मेको दुःखान्त वा त्रागोइदियाले विभिन्न चरणहरू पार गरी पूर्ण नाट्यरूप प्राप्त गरेको देखिन्छ । पुरोहितका नेतृत्वमा गाइने उपर्युक्त डिथिन्याम्बलाई सर्वप्रथम ईसापूर्व छैटौं-सातौं शताब्दीमा एरियन नाम गरेका कविले परिष्कृत पारी कलात्मक रूप दिनाका साथै त्यसमा संवादतत्त्वको समावेश पनि गरे । यो संवाद पहिले गायक-नर्त्तकसमूह र त्यसका नेता बन्ने पुरोहितका बीच डायोनिससको उपासनाविधिका विषयमा हुने गर्दथ्यो । गायक-नर्त्तकदलमा पहिले पचास जना हुन्थे, क्रमशः यो सङ्ख्या घट्दै गयो भने तिनीहरूले गाउने गीतमा गम्भीरता पनि थपिंदै गयो। पहिले डायोनिससकै दुःख, मृत्यु र पुनर्जन्मको कथा गीतिनाट्यका रूपमा प्रस्तुत गरियो । पछि ग्रीसका पौराणिक वा दन्त्यकथात्मक गाथाहरूबाट कथावस्तु तथा नायक लिइन थाले । यस क्रममा थेस्पिसले ईसापूर्व ५३५ मा गायकदल (कोरस) का समानान्तर एक चरित्र खडा गरी 'प्लोरिट' शीर्षक नाटक तयार पारी गायकसमूह र अभिनेताका सहायताले त्यसको प्रदर्शन पनि गरे । यसपछि एस्किरमस (इ.पू. ५२५-४२६) ले दोस्रो चरित्रको समावेश गरी समूह गायकदलको सङ्ख्या क्रमशः घटाउँदै १२ मा ल्याए । उनीपछि सोफोक्लिज (इ.पू. ४९५-४०५)ले तेस्रो चरित्रको समावेश गरी दुःखान्त नाटकको पात्रसङ्ख्या बढाए। ग्रीसेली रङ्गमन्चमा समूह गायकदल निरन्तर रहिरहने हुनाले त्यसका समानान्तरमा एकपटकमा तीनभन्दा बढी अभिनयकर्ताहरूलाई उभ्याउनु सम्भव नभएकाले पात्रसङ्ख्या ३ मा पुगेर स्थिर भयो ।

अरिस्टोटल (ई.पू. ३८४-३२२) दुःखान्त नाटकका प्रथम व्याख्याता हुन् र यसको परिभाषा प्रस्तुत गर्ने पहिला व्यक्ति पनि उनै हुन् । ३२२ ईसापूर्व नै उनलें के भनेका छन् भने दुःखान्त (त्रागोइदिया) गम्भीर, स्वतःपूर्ण तथा निश्चित आयाम भएको कार्यको अनुकरण हो र यो अलङ्कृत भाषामा वर्णनात्मक ढङ्गले नभएर कार्यव्यापारका रूपमा (अथवा अभिनयात्मक ढङ्गले) प्रस्तुत गरिन्छ अनि यसमा करुणत्रासद भावचेतनाको उद्रेकद्वारा यी मनोविकारहरूको उचित विरेचन गरिन्छ (अरस्तुका काव्यशास्त्र, अ.६, पृ. १९)। अरिस्टोटलको यस परिभाषाबाट ग्रीसेली त्रागोइदिया शब्दले नेपालीमा प्रचलित दुःखान्त वा अङ्ग्रेजीमा प्रचलित ट्रेजडी शब्दले दिने जस्तो दुःखद अन्त्य हुने नाट्यकृति वा शोकान्त नाट्यकृति भन्ने अर्थ नभएर करुण तथा भयानकरसको प्रधानता हुने गम्भीर कथानक वा कार्य हुने नाट्यकृति भन्ने अर्थको अभिव्यञ्जना दिन्छ । ग्रीसेली सन्दर्भमा अरिस्टोटलको दुःखान्तसम्बन्धी यो परिभाषा उपयुक्त

नै देखिन्छ । क्लासिकलयुग वा भनूँ परिष्कार युगमा ग्रीसेलीहरूले संस्कृत भाषाका अथवा पश्चिममा नै पनि पछिल्लो युगका नाट्यकार एवं नाट्यविवेचकहरूले झैं नाटकको सूक्ष्म वर्गीकरण गरिसकेका थिएनन् । उनीहरूले समसामयिक जीवनसित सम्बन्धित हलुका विषयवस्तुमा आधारित हास्यव्यङ्ग्यात्मक नाट्यकृति वा प्रहसनलाई एक वर्ग अथवा एक भेदका रूपमा अनि प्राचीन वा समकालीन नै भएपनि गम्भीर विषयवस्तु वा घटनामा आधारित, करुणात्रासद-भावप्रधान नाट्यकृतिलाई त्यो शोकान्त वा अशोकान्त जे भए पनि अर्को वर्ग वा भेदका रूपमा छुट्याएर हेर्ने गरेका थिए । त्रागोइदिया भनेर सम्बोधित गरिएका परिष्कारयुगीन ग्रीसेली नाटक शोकान्त-अशोकान्त दुवै थरी छन् । यति मात्र होइन, कुनैमा नायक वा नायिकाको मृत्यु हुन्छ भने कुनैमा हुँदैन र कुनैमा गौण पात्रको मृत्यु हुन्छ अनि कुनैमा त मृत्युघटना नै हुँदैन । यसरी प्राचीन ग्रीसेली दुःखान्त, शोकान्त वा वियोगान्त (ट्रेजेडी) र दुःखात्मक सुखान्त (ट्रेजिकमेडी) का रूपमा विभाजित छन् । जस्तै सोफोक्लिजको **एन्टिगनी** मा नायिकाको मृत्यु हुन्छ तर **राजा ईडिपस** मा गौण पात्र जोकास्टाको मृत्यु भए पनि नायकको मृत्यु हुँदैन । उनको **फिलोक्टेटस** मा त कुनै मृत्यु नै हुँदैन र नायकविरोधी शक्तिहरूका बीचमा मेल मिलाप भएर सुखद रूपमा समाप्त हुन्छ । युरिपाइडिजको **मिडिया** मा पुत्रहरूको हत्या गर्ने नायिकाको मृत्यु हुँदैन भने **इयोन** आदि उनका कतिपय नाटक त दुःखात्मक सुखान्त (ट्रेजिकमेडी) हुन् । दुःखान्त (ट्रेजेडी) शोकान्त वा मृत्युपर्यवसायी नै हुने अवधारणा रोमका प्राचीन दुःखान्तकार सेनेका (ई.पू. ४-ई. पू. ६५) का दुःखान्तबाट बनेको बुझिन्छ । उनकै दुःखान्त देखेर मध्ययुगका अङ्ग्रेजी भाषाका महाकवि चसरले दुःखान्त (ट्रेजेडी) भनेको उत्कर्षमा रहेका व्यक्तिको अपकर्षमा पतन तथा शोकान्त कथा हो (**द मोन्क्स टेल, प्रलोग**, पृ. ५३१) भनेको देखिन्छ । सेनेकाका दुःखान्त नाट्यकृति र चसरको दुःखान्तसम्बन्धी परिभाषाको प्रभावले गर्दा पुनर्जागरणकालका नाटककार सेक्सपियर आदिले नायकका मृत्युमा टुङ्गिने अथवा शोकान्त हुने दुखान्तकै सृष्टि गरेका छन् । यस किसिमको धारणा र प्रयोगको फलस्वरूप ग्रीसेली सन्दर्भमा सुखद अन्त्य भए पनि गम्भीर एवं करुणा र त्रासको उत्तेजना र विरेचन गर्न सक्षम हुनाका नाताले दुःखान्त वा त्रागोइदिया कहिने नाटक अब दुःखात्मक सुखान्त (कहिन थाले । नवपरिष्कारवादी (निओक्लासिकल) युग आएपछि फ्रान्सेली नाटककार कोर्निल (ई. १६०६-१६८४) ले अरिस्टोटलकै कथनलाई आधार बनाउँदै दुःखान्त नाटक शोकान्त हुनु आवश्यक छैन भन्ने निष्कर्ष झिकेका छन् । उनले अरिस्टोटलले हत्या हुने-हुने बेलामा सो टरेर जाने र सुखद अन्त्य हुने नाटकलाई सर्वश्रेष्ठ दुःखान्त मानेको चर्चा गर्दै आफू त्यस कुरामा पूर्ण सहमत रहेको देखाएका छन् र आदर्श दुःखान्तका रूपमा आफूले लेखेका 'ले सिद' र 'किन्ना' शीर्षक दुःखात्मक सुखान्तहरूतर्फ औंल्याएका छन् । तर उनकै समकालीन तथा नवपरिष्कारवादी धाराका सर्वोच्च दुःखान्तकार रेसिन (ई. १६३९-१६९९) लाई यो कुरो मान्य भएन र उनले शोकान्त वा वियोगान्त दुःखान्तको रचना गरे अनि दुःखान्तको अन्त्य पनि दुःखद हुनुपर्ने देखाए । आधुनिक विचारक एफ्. एल्. ल्युकसले बीसौं ईस्वी शताब्दीको तेस्रो दशकमा युगअनुसार दुःखान्तका तीन अर्थ छन् भन्दै प्राचीन युगमा (प्राचीन ग्रीसमा) यसको अर्थ गम्भीर नाटक भन्ने थियो, र मध्ययुगमा यसको अर्थ शोकान्त

कथा भन्ने थियो र आधुनिक युगमा यसको अर्थ शोकान्त नाटक भन्ने छ भन्ने कुरा अवगत गराएका छन् । उनले यस क्रममा अरिस्टोटल दु:खान्तको नभएर गम्भीर नाटकको चर्चा गरिरहेका छन् भन्ने अभिमत पनि प्रस्तुत गरेका छन् (ट्रेजेडी, पृ. २५-२६) ।

यसरी दु:खान्त वा ट्रेजेडी को युग र व्यक्तिअनुसार अर्थ लाग्दै आउने गरेकाले यसको सर्वसम्मत परिभाषा दिनु प्राय: असम्भवै छ तैपनि के भन्न सकिन्छ भने कथावस्तु गम्भीर हुनु, करुणत्रासदभावको प्रमुखता रहनु र उत्कर्षबाट अपकर्षमा पतनको चित्रण रहनु जस्ता कुरा यसका साथ शाश्वत रूपले गाँसिएका छन् । यिनका अभावमा वा यीमध्ये कुनै एक पक्ष कमजोर भएमा दु:खान्त आफ्नो उच्चताबाट तल झर्छ अथवा भनूँ, त्यसले उच्चता प्राप्त गर्न सक्तैन । मानिसको पीडा र विपत्तिका कारक मानिस स्वयंभित्र छ कि उसभन्दा भिन्न दैवी शक्ति, नियति, अन्धो संयोग, दुष्टको दुष्टता वा सामाजिक परिस्थितिमा छ; दु:खान्तले यिनै प्रश्नहरूसँग जुध्ने र उत्तर खोज्ने प्रयास गर्दै आएको छ । एस्किलसदेखि लिएर युजिन ओ' निल तथा एनाउलसम्मका दु:खान्तकारहरूले आआफ्ना युग र आआफ्ना व्यक्तिगत धारणा एवं मान्यताअनुसार उपर्युक्त प्रश्नहरूको उत्तर दिएको देखिन्छ ।

दु:खान्तको विकासलाई पाँच युगमा रेखाङ्कित गरेर हेर्न सकिन्छ, जस्तै: परिष्कार युग, पुनर्जागरणयुग, नवपरिष्कारयुग, स्वच्छन्दतावादी युग र आधुनिक युग । पहिलो युग ५०० ईसापूर्वदेखि लिएर ईसाको प्रथम शताब्दीसम्मको युग हो र यसमा ग्रीस र रोममा दु:खान्त नाटकको रचना भयो । प्राचीन ग्रीसको परिष्कारवादी युग दु:खान्त नाट्यकलाको स्वर्णयुग मानिन्छ । यस युगका महान् ग्रीसेली दु:खान्तकार एस्किलस, सोफोक्लिज र युरिपाइडिज हुन् । एस्किलस (ई.पू. ५२५-४५६) को मुख्य दु:खान्तत्रयी 'ओरेष्टिया' हो भने सोफोक्लिज (ई.पू. ४९५-४०५) को सर्वश्रेष्ठ दु:खान्त **राजा ईडिपस** हो । **एन्टिगनी** र **फिलोक्टेरस** पनि उनका चर्चित दु:खान्त हुन् । युरिपाइडिज (ई.पू. ४८०-४०६) का मुख्य दु:खान्त **मिडिया** र **हिप्पोलिटस** हुन् । यिनै महान् ग्रीसेली दु:खान्तकार र तिनका दु:खान्त नाट्यकृतिहरूकै प्रेरणाबाट अन्यत्र दु:खान्त नाट्यकृतिको रचना भयो । त्यस प्राचीन युगमा ग्रीसेली (वा हेल्लेनिक) हरू दु:खान्तीय पीडा मानिसका गल्ती, भूल र अज्ञानजस्ता त्रुटि वा कमजोरीका निम्ति देवताद्वारा निर्धारित दण्ड हो भनिठान्दथे भने मानिसमा एट (आनुवंशिक दोष) घुस्यो भने पनि ऊ पीडित र दण्डित हुन्छ भन्ने मान्दथे । यतिमात्र होइन अलौकिक वायवीय शक्तिहरूमाथि विश्वास भएकाले उनीहरू मोयरा (नियति) र इरिनी (प्रतिशोधी कोपशक्ति) लाई पनि दु:खान्तताका लागि दोष दिन्थे । यसैले ग्रीसका परिष्कारयुगीन दु:खान्तहरूमा हमर्सिया (मानवीय चरित्रदोष), देवता, मोयरा (नियति), एट (आनुवंशिक दोष) र इरिनी (प्रतिशोधी कोपशक्ति) दु:खान्तका कारकका रूपमा चर्चित छन् तर विशेष जोड देवता र नियतिको कारकत्वमाथि दिइएको छ ।त्यसैले परिष्कारयुगीन ग्रीसेली दु:खान्तलाई दैवी दु:खान्त र भाग्य वा नियतिका दु:खान्त भनिन्छ । खास गरी एस्किलसका दु:खान्त दैवी दु:खान्त र सोफोक्लिजका दु:खान्त नियतिका दु:खान्त कहलिन्छन् । युरिपाइडिजले हमर्सिया (मानवीय चरित्रदोष) र समाजका अस्वस्थ परम्पराको दोषमाथि विशेष बल दिएका छन् । दु:खान्तका मर्मज्ञ अरिस्टोटलले पनि नायकमा 'हमसिया' (चरित्रदोष) हुनै पर्ने

कुरामा जोड दिएको देखिन्छ । ग्रीसेली दुःखान्तमा पुराण वा दन्त्यकथामा चर्चित विशिष्ट वंश र परिवारका विशिष्ट र प्रख्यात व्यक्तिका दुःखान्तीय घटना प्रस्तुत गरिन्थे र नायक वा नायिका महिमाशाली हुन्थे । ती पद्यात्मक हुन्थे र तिनमा समूहगानको अति महत्त्वपूर्ण स्थान रहन्थ्यो। गायकदल सामाजिक प्रतिनिधिका रूपमा मञ्चमा आदिदेखि अन्त्यसम्म उपस्थित रहन्थ्यो र नाटकीय पात्रका साथ त्यसको संवाद पनि हुन्थ्यो । सामान्यतया दृश्यपरिवर्तन हुँदैनथ्यो र देश, काल र कार्यको अन्विति रहन्थ्यो। दुःखान्तबाट करुणा र त्रासको उत्तेजना र विरेचन अपेक्षित थियो तर हिंसा र हत्याका दृश्य रङ्गमञ्चमा प्रदर्शित गरिँदैनथे, ती कुरा पात्रहरू र समूहगानका माध्यमबाट सूचित गरिन्थे । दुःखान्त एकातिर दैवी न्यायको प्रकाशन हो भन्ने ठानिन्थ्यो र अर्कातिर त्यो सामाजिक शिक्षाका लागि हो भन्ने पनि ठानिन्थ्यो । ग्रीसेली दुःखान्तकारहरूपछि रोमका आदि दुःखान्तकार सेनेका (ई.पू. ४-ई.पू. ६५) परिष्कारवादी धाराका प्रमुख प्रतिभा मानिन्छन् । उनले ग्रीसेली दुःखान्तकार र खास गरी युरिपाइडिजका आदर्शमा दुःखान्तरचना गरेको देखिन्छ। समूहगानको महत्त्व कम गर्नु र हिंसा एवं हत्याका रोमाञ्चकारी दृश्य मञ्चमै प्रदर्शित गरी रक्तपूर्ण दुःखान्तको प्रवर्त्तन गर्नुबाहेक अन्य सबै कुरामा उनको दुःखान्तसृष्टि ग्रीसेली ढङ्गकै छ। पुनर्जागरणयुग दुःखान्त नाट्यकलाको दोस्रो युग हो र यो पनि यसको स्वर्णकाल हो। यस युगमा खास गरी एलिजावेथकालीन इङ्गल्यान्ड (ई. १५५८-१६०९) को योगदान विशिष्ट रह्यो । त्यस युगमा इङ्गल्यान्डमा मार्लो र सेक्सपियर जस्ता विशिष्ट दुःखान्तकार भए । सेक्सपियर (ई.१५६४-१६१६) आफ्नो युग र अङ्ग्रेजी साहित्यका मात्र नभएर प्रत्येक युग र विश्वसाहित्यका सर्वोच्च दुःखान्तकार मानिन्छन्। यस युगका दुःखान्त क्रिस्तानी (क्रिस्चियन) दुःखान्त थिए। ग्रीसेली दुःखान्त आवश्यकताका दुःखान्त थिए भने क्रिस्तानी दुःखान्त सम्भावनाका दुःखान्तका रूपमा देखा परे। यी दुःखान्त कवितात्मक भए पनि यिनमा समूहगान छैन र यिनमा संवादतत्त्व र कार्यव्यापारलाई बढी महत्त्व दिइएको छ । यिनमा सेनेकाली दुःखान्तका प्रभावले गर्दा हिंसा र हत्याका घटना मञ्चमा नै प्रदर्शित छन् भने हास्यतत्त्वको पनि समावेश छ र अन्वितिनियम भङ्ग गरिएको छ। पुनर्जागरणकालीन दुःखान्तको प्रवृत्ति स्वच्छन्दतावादी छ तर यसमा पनि उच्चकुलीन उत्थानबाट पतनको कथा प्रस्तुत छ । यसमा नायकको प्रधानता छ र तिनको मृत्यु अनिवार्य छ । पुनर्जागरणकालीन दुःखान्तमा मानवीय चरित्रदोष र नियति दुःखान्तका प्रमुख कारक छन् भने कतैकतै विश्वप्रकृतिलाई पनि दोषी देखाइएको छ । नवपरिष्कारयुग (ई. सत्रौं शताब्दी) को दुःखान्त नाट्यकलामा फ्रान्सको योगदान विशिष्ट छ र फ्रान्सेली दुःखान्तकार ज्याँ रेसिन (ई. १६३९-१६९९) नवपरिष्कारवादी धाराका सर्वोच्च दुःखान्तकार मानिन्छन् । उनका प्रख्यात र विशिष्ट दुःखान्त फेद्रे, एन्ड्रामोसे, हेकुवा आदि हुन्। नवपरिष्कारवादी दुःखान्तको प्रवृत्ति परिष्कार युगीन ग्रीसेली दुःखान्तकै जस्तो छ तर यिनमा दुःखान्तका कारकहरूमा देवताका साथै मानवीय चरित्रदोष तथा नियतिलाई पनि प्रमुखता प्राप्त छ । स्वच्छन्दतावादी युगमा सेक्सपियरकै आदर्शमा दुःखान्त लेखिएका छन् र जर्मनीका लेसिङ्ग, सिलर र गेटेको योगदान विशिष्ट मानिन्छ तर दुःखान्त नाट्यकलामा यस युगको देन उति महत्त्वपूर्ण मानिदैन ।

दु:खान्त नाट्यकलाको आधुनिक युग ई. उन्नाईसौं शताब्दीको उत्तरार्द्धदेखि आरम्भ भएको मानिन्छ । यस युगमा यथार्थवादी, प्रकृतवादी, प्रतीकवादी, अभिव्यञ्जनावादी अस्तित्ववादी तथा विसङ्गतिवादी प्रवृत्तिका दु:खान्त लेखिएका छन् ।यथार्थवादी-प्रकृतवादी धाराका दु:खान्तकारका रूपमा नर्वेका हेनरिक इब्सेन, रुसका टल्स्टाय, चेखोव, अष्ट्रोवस्की र म्याक्सिम गोर्की, स्विडेनका स्ट्रिन्ज्बर्ग, अमेरिकाका युजिन ओ निल प्रमुख छन् भने यी सबैमा इब्सेनको योगदान सर्वाधिक महत्त्वपूर्ण छ । प्रतीकवादी शैलीका रूपमा चिनिने गतिहीन र भावप्रधान दु:खान्त नाट्यकलाका प्रयोक्ताका रूपमा फ्रान्सेली नाट्यप्रतिभा मेटर लिङ्कको स्थान प्रमुख छ भने अभिव्यञ्जनावादी धाराका दु:खान्तकारका रूपमा जर्मनीका वेडेकाइन्ड एवं टेनहार्ड सोर्ज तथा स्विडेनका स्ट्रिन्डवर्गको स्थान प्रमुख छ । यस धाराका दु:खान्तमा स्वैरकल्पना र स्वप्नविम्वको प्रयोग हुन्छ । अस्तित्ववादी दु:खान्तकारका रूपमा फ्रान्सेसी साहित्यकार सार्त्र एवं एनाउलको योगदान प्रमुख छ भने विसङ्गतिवादी दु:खान्त नाट्यका प्रयोक्ताका रूपमा फ्रान्सेली लेखक कामु तथा वेकेटको नाम अग्रणी छ। आधुनिक दु:खान्त सामान्यतया गद्यात्मक छन् र मूल रूपमा ती सामाजिक कथावस्तुमा आधारित छन्। यस युगमा पनि ऐतिहासिक तथा पौराणिक विषयवस्तुका दु:खान्त लेखिएका छन् र कतिपय आध्यात्मिक विषयसित सम्बन्धित पनि छन् । आधुनिक दु:खान्तीय प्रयोग हेर्दा कतिपय नाटक मृत्युपर्यवसायी वा शोकान्त देखिन्छन् भने कतिपय मृत्युघटना-रहित छन् र कतिपय सुखान्त र दु:खान्तका बीचबीचका रचनाका रूपमा छन्। आधुनिक दु:खान्तका नायक ग्रीसेली वा सेक्सपियेरली नायक झैं महान् छैनन् र उनीहरू देवता वा नियतिलाई हाँक दिन सक्तैनन् । आधुनिक दु:खान्तका नायक सामान्य छन् र कतिपय त अत्यन्त क्षुद्र पनि छन् । उनीहरू यस असीम र अनन्त ब्रह्माण्डका नागरिकका रूपमा आफ्नो महत्त्वहीनताका विरूद्ध विद्रोह गर्नमा जीवनको मूल्य प्राप्त गर्दछन् । तिनका अस्तित्वको अरूलाई महत्त्व नहोस्, तिनलाई भने छ । आधुनिक दु:खान्तमा सामान्यतया मानवीय चरित्रदोष र सामाजिक वातावरणको दोषबाट दु:खान्त हुन्छ। कसैले विश्वप्रकृतिलाई र कसैले नियतिलाई अनि कसैले आनुवंशिकतालाई दोष दिएको देखिन्छ । अरिस्टोटलले दु:खान्तताका लागि नायकमा हमर्सिया (चारित्रिक त्रुटि) हुनैपर्ने कुरा गरी व्यक्तिदोषको सिद्धान्त अघि सारेकोमा आधुनिक युगमा आर्थर सोपेन हावरले दु:खान्तीय दोष विश्वप्रकृतिमा नै छ भनेको पाइन्छ भने चेर्नेबस्कीले नायकमा आरोपित गरिने व्यक्तिदोषको सिद्धान्तका साथै विश्वप्रकृतिमा नै दोष देख्ने दृष्टिको पनि विरोध गरी सामाजिक जीवनको दोषपूर्ण संरचनामा दु:खान्तीय दोष निहित छ भनेको देखिन्छ । द्वन्द्वत्मक भौतिकवादमा आस्था राख्ने मार्क्स र एङ्गेल्सले पनि व्यक्तिदोषको सिद्धान्त अस्वीकृत गरी दु:खान्तीय दोष सामाजिक-ऐतिहासिक द्वन्द्वमा छ (मार्क्स एङ्गेल्स अन लिटरेचर एन्ड आर्ट) भनेको पाइन्छ ।

दु:खान्तका शास्त्रकार अरिस्टोटलको भनाइअनुसार यसका तत्त्व हुन्- कथानक, चरित्र, पदरचना, समूहगान, दृश्यविधान र विचार । पुनर्जागरणकालदेखिनै समूहगानले बिदा पाइसकेको छ भने पदरचनाको स्थान शैलीले लिइसकेको छ । नाट्यतत्त्वका रूपमा संवादलाई स्थान दिइएको छ भने कसै-कसैले देशकाल-वातावरणलाई पनि स्थान दिएका छन्। यी तत्त्वहरूमा अरिस्टोटलले कथानकलाई

सर्वोपरि महत्त्व दिँदै त्यो दुःखान्तको आत्मा हो भनेकोमा (एरिस्टोटल र उनको काव्यशास्त्र, अ.छ, पृ १८४) उनको काव्यग्रन्थका व्याख्याता प्रा. बुचरले उनका कथनमा संशोधन गर्दै कथानक मात्र नभएर नाटकीय द्वन्द्व दुःखान्तको आत्मा हो भनेको पाइन्छ । अरिस्टोटल्स थ्योरी अफ पोइट्री एन्ड फाइन आर्ट, पृ. ३४९) । यस सन्दर्भमा एफ.एल. ल्युकसले चरित्रलाई प्रमुखतम स्थान दिएको देखिन्छ भने ब्रान्डर मैथ्युजले नाटकीय द्वन्द्वलाई प्रेरित गर्ने मानवीय ईहा वा महत्त्वाकाङ्क्षालाई आत्माको स्थान दिएको (नाटक साहित्यका अध्ययन, पृ.८५) देखिन्छ। हिन्दीका विद्वान् डा. नगेन्द्रले चाहिँ यस प्रसङ्गमा कथानकलाई भन्दा चरित्रलाई र चरित्रलाई भन्दा पनि रसतत्त्वलाई महत्त्व दिनुपर्ने विचार व्यक्त गरेको पाइन्छ। (अरस्तुका काव्यशास्त्र, पृ. ६८) ।

अरिस्टोटलका अनुसार दुःखान्तको मूलभूत लक्ष्य करुणा र त्रासको उत्तेजना र विरेचन हो तर समयक्रममा यसको विरोध हुँदै गएको र अनेक संशोधन प्रस्तुत गरिएको देखिन्छ । द्वन्द्ववादी हिगेलले दुःखान्तको लक्ष्य मनोवेगहरूको विरेचन मात्र नभएर आत्मिक प्रसन्नता र विरोध-शान्ति पनि हुनुपर्छ भनेका छन् (रिडर्स इन्साइक्लोपिडिया अफ वर्ल्ड ड्रामा, पृ. ९८६-९८७) भने आर्थर सोपेन हावरले करुणा र त्रास जगाउने व्यापार दुःखान्तका साध्य नभएर साधन हुन् भन्दै जीवनेच्छाको त्याग दुःखान्तको सच्चा प्रवृत्ति हो र यही नै मानवीय पीडाको साभिप्राय प्रदर्शनको चरम लक्ष्य हो भन्ने संशोधन प्रस्तुत गरेका छन् (द वर्ल्ड एज विल एन्ड आइडियाज, पृ. २१५) । नित्सेले दुःखान्त विरेचनात्मक नभएर पौष्टिक आहारा हो भन्ने मत अघि सारेका छन् भने एफ. एल. ल्युकसले पनि दुःखान्त मनोरोग[illegible] मुक्ति [illegible] लागि नभएर तिनलाई अधिकाधिक रूपमा भोग्न वा अनुभव गर्नका लागि हेरिन्छ भनी ग्रीसेली विरेचनसिद्धान्त अङ्ग्रेजहरूका लागि ग्राह्य नहुने कुरो दर्शाएका छन् । वास्तवमा हाम्रा निम्ति पनि दुःखान्त कुनै मनोराग वा मनोविकारबाट मुक्ति र चित्तशुद्धिका प्रयोजनले लेखिने अथवा हेरिने नभएर तिनको आस्वादनबाट प्राप्त हुने आनन्द र ज्ञानका प्रयोजनले लेखिने र हेरिने हुनाले यसको मूलभूत लक्ष्य मानसिक आनन्द प्रदान गर्नुका साथै जीवनसत्यको प्रकाशन गर्नु हो ।

-डा.के.प्र.

देशकाल- देश शब्दको अर्थ स्थल, थलो वा ठाउँ हो र काल शब्दको अर्थ समय, युग वा वेला हो। देशकाललाई अङ्ग्रेजीमा सेटिङ् भनिन्छ । सेटिङ्अन्तर्गत नै एटमस्फियर, एन्भाइरनमेन्ट, ब्याकग्राउन्ड आदि शब्दहरू पनि पर्दछन् । देशकालका लागि नेपालीमा पृष्ठभूमि, पीठिका, परिवेश, वातावरण आदि शब्दको प्रयोग पनि गरिन्छ ।

देशकाललाई उपन्यास, कथा, नाटक, महाकाव्य आदि आख्यानात्मक साहित्यका ६ वटा मूल एवं आधारभूत तत्त्वमध्ये एउटा मानिन्छ। अचेल मूल तत्त्वलाई अनिवार्य तत्त्व नमानेर उपकरणका रूपमा स्वीकारिन्छ । फलतः वर्तमान समयमा देशकाललाई आख्यानात्मक कृतिको एउटा सहयोगी उपकरण मानिन्छ। यस उपकरणको प्रयोग घटना र पात्रको आधारका रूपमा गरिने हुँदा आख्यानमा यसको निकै महत्त्व छ।

देशकालका विभिन्न परिभाषा छन् जसमध्ये प्रमुख निम्नलिखित छन् :

१. यो घटना घटित हुने समय र स्थानको भावनात्मक स्वाद हो - डब्लु.बी. पिटकिन, द आर्ट एन्ड बिजनेस अफ स्टोरी-राइटिङ् ।

१. देशकाल [illegible] दृश्य र

परिस्थिति हुन् जसमा घटना र पात्र क्रियाशील हुन्छन्- बेसिल होगार्थ, द टेकनिक अफ द नोभेल-राइटिङ्ग ।

३. देशकालको अर्थ कार्यव्यापारको समय एवं ठाउँ हो र यस शब्दभित्र रीतिस्थिति, प्रथा, आचार-व्यवहार, जीवन तथा रहनसहनका साथै प्राकृतिक पृष्ठभूमि र परिवेश आदि आख्यानको समस्त पर्यावरण समाविष्ट छ- डब्लु.एच. हडसन, एन इनट्रोडक्सन टु द स्टडी अफ लिटरेचर ।

माथिका परिभाषाहरूले देशकाल भनेको निम्नलिखित तीन कुराहरूको सम्मिलित रूप हो भन्ने देखाउँछन्:

१. स्थान– आख्यानात्मक कृतिको सामान्य कथास्थलका साथै घटना वा दृश्य घटित हुने विशेषस्थल पनि देश अथवा स्थान हो। उदाहरणका निम्ति 'आगत' उपन्यासको आरम्भमा सामान्य स्थल गोसाईंपुर गाउँ छ र घटना घटित हुने विशेष ठाउँ चाहिँ सो गाउँकै एउटा सम्पन्न र विशाल् घरको पुस्तकालयकोठा छ ।

२. समय– कार्यव्यापार वा घटना घटित हुने सामान्य वा ऐतिहासिक समय र विशेष समय पनि काल वा समय हो। उदाहरणका निम्ति 'सुलोचना' महाकाव्यको आरम्भमा सामान्य समय १९९५ हो र घटना घटित हुने खास समय 'एक दिन, आठ बजे' आदि हो।

३. परिस्थिति– आख्यानमा वर्णित कथास्थल र कथाकालमा क्रियाशील पात्रहरूको समस्त पर्यावरण (माथि परिभाषामा उल्लिखित रीतिथिति आदि) नै परिस्थिति हो । उदाहरणका निम्ति 'चिसो चुल्हो' महाकाव्यमा चापागाउँका सन्ते र गौरीको पर्यावरण प्रस्तुत गरिएको छ ।

माथिका परिभाषा र खोलुवाका आधारमा के निर्धारित हुन्छ भने देशकाल भनेको आख्यानमा वर्णित ठाउँ, समय र परिस्थिति वा अवस्था हो। समग्रत: यो भौतिक वातावरण र सामाजिक वातावरण दुवै नै हो।

पाश्चात्य साहित्यशास्त्रमा देशकालविषयक मुख्य चिन्तन नाटकका सन्दर्भमा गरिएको छ र त्यतैबाट यसलाई कथा, उपन्यास जस्ता आख्यानात्मक कृतिको विवेचनाका लागि पनि लिइएको हो। पूर्वीय साहित्यशास्त्रमा पनि महाकाव्यको वस्तुवर्णन, प्रकृतिवर्णन आदिका रूपमा देशकालबारे विस्तृत प्रकाश पारिएको पाइन्छ। महाकाव्यमा यसको विधानद्वारा युगको समग्र चित्रण गर्ने उद्देश्य राखिएको हुन्छ।

आख्यानात्मक कृतिको तुलना मानवदेहसँग गर्ने हो भने कथानक त्यस देहको ढाँचा हो, चरित्र त्यसको प्राण हो र देशकाल त्यसको रुधिरवाहिनी नसा हो । यसबाट नसारूपी देशकाल कृतिरूपी देहमा प्राणको सञ्चार गर्ने माध्यम, साधन र तत्त्व हो भन्ने स्पष्ट हुन्छ । कृतिमा देशकाल नै घटना र पात्रहरू क्रियाशील हुने आधार भएकाले यसमा आधारित भएर मात्रै पात्र र घटना स्वाभाविक र जीवन्त बन्छन् । त्यसैले कथा, उपन्यास जस्ता आख्यानात्मक रचनामा यसको विधान जीवनका अनुरूप र अनुकूल हुनुपर्छ र यसको चित्रण सूक्ष्म, स्वाभाविक र पत्यारिलो ढङ्गमा हुनु आवश्यक छ। देशकाल सामाजिक, राजनैतिक, ऐतिहासिक, जासूसी, तिलस्मी आदि विभिन्न प्रकारको हुन्छ ।

देशकालको चित्रण विभिन्न खालका कृतिमा विभिन्न प्रकारले गरिन्छ। ऐतिहासिक आख्यानात्मक कृतिमा यसको यथातथ्य प्रस्तुति गरिन्छ भने महाकाव्य र उपन्यासमा स्वच्छन्द तथा विस्तृत प्रस्तुति गरिन्छ। नाटकमा यसको अभिव्यक्ति मञ्चनिर्देशमा हुन्छ भने मनोवैज्ञानिक आख्यानमा यसको चित्रण स्वल्प हुन्छ ।

सामान्य ढङ्गमा देशकालको प्रस्तुति जुनसुकै आख्यानात्मक कृतिमा पनि हुन्छ, तर त्यसको प्रस्तुति विशेष ढङ्गमा गरिएको छ भने त्यसलाई स्थानीय रङ्ग (लोकल कलर) भन्दछन् । उपन्यास, कथा, महाकाव्य आदि कृतिमा कुनै गाउँ, शहर वा स्थानविशेषको बोलचाल, लवाइखुवाइ, चालचलन, रीतिस्थिति आदि बाह्य वा कृत्रिम तत्त्वहरूको चित्रण अलङ्करणका ढङ्गमा मात्र गरिन्छ भने त्यसलाई स्थानीय रङ्ग भन्दछन् । उदाहरणका निम्ति बसाईँ उपन्यासमा पूर्वी पहाडी गाउँको चित्रण स्थानीय रङ्गका रूपमा गरिएको छ ।

स्थानीय रङ्गभन्दा आञ्चलिकता (रिजनलिज्म) केही भिन्न कुरो हो । जब कुनै खास अञ्चल वा भूभागको सामाजिक, आर्थिक, सांस्कृतिक आदि जीवन र परम्पराको चित्रण कृतिको अनिवार्य, आधारभूत र आन्तरिक तत्त्वका रूपमा गरिन्छ, तब त्यसलाई आञ्चलिकता भन्दछन् । स्थानीय रङ्ग झैं यसको चित्रण केवल अलङ्करणका रूपमा गरिन्न, बरू यसको चित्रण कृतिको एउटा मूल तत्त्वका रूपमा गरिन्छ । औद्योगीकरणका विरोधमा देखा परेको 'माटातर्फ फर्क' भन्ने विशेष आन्दोलनसँग सम्बद्ध भएकाले आञ्चलिक उपन्यास, कथा, महाकाव्य आदिमा प्राय: ग्राम्याञ्चलको गहिरो र विशिष्ट वर्णन हुन्छ । टमस हार्डीको **वेसेक्स**, अर्नोल्ड बेनेटको **बाटरीज** र विलियम फकनरको **डीप साउथ** विश्वका तीन महान् आञ्चलिक उपन्यास मानिन्छन् । नेपालीमा **खैरिनी घाट** आञ्चलिक प्रकारको उपन्यास हो ।

सामान्यत: देशकाल र वातावरण (एटमस्फियर) लाई एउटै मानिन्छ, तर यी दुवैमा पर्याप्त अन्तर छ । कृतिमा व्याप्त त्यस रङ्गसङ्गति (टोनालिटी) लाई वातावरण भनिन्छ जसले पाठकका मनमा घटनाक्रममा सुखद वा दु:खद मोड लिन्छ भन्ने प्रत्याशा जगाउँछ । उदाहरणका निम्ति **एक चिहान** उपन्यासको आरम्भमा अष्टनारांले 'अब म बाच्दिनँ' भनेर मृत्युको दु:खद प्रकरण अघि सारेको छ र यो दु:खद घटनाक्रम विकसित हुँदै गएर अन्तत: शिवनारां र उसको पूरै परिवार वर्षा र बाढीका कारण एकै चिहान भएर मर्छन् । यसरी उपन्यासले दु:खद मोड लिन्छ भन्ने प्रत्याशाको बीज आरम्भमै रोपिएको छ र कृतिमा आद्यन्त मलिन, पीडापूर्ण एवं दु:खद वातावरणको कालो बादल फैलिएको छ ।

सङ्क्षेपमा भन्ने हो भने देशकाल कृतिगत पात्रले मानवीय जीवन बिताउने स्थान एवं समय पनि हो र सो स्थान र समयमा उसका जीवनको अवस्था एवं परिस्थिति पनि हो । यसले कृतिका पात्रलाई स्वाभाविक र वास्तविक तुल्याउँछ ।

– मो.रा.श.

धार्मिक साहित्य– धारण अर्थ भएको 'धृ' धातुदेखि उणादि 'मन्' प्रत्यय भएर बनेको धर्म शब्ददेखि 'धर्मंचरति' धर्म गर्दछ, धर्ममार्गमा अघि बढ्दछ यस्तो विग्रहमा 'धर्म चरिति ४।४।४१' यस पाणिनिसूत्रले ठक्-इक्-वृद्धि भएर धार्मिक शब्द बन्दछ । यसै गरी साहित्य शब्द हितेन सह सहित:, सहितयोर्भाव: अर्थात् हितकारी भावनाले युक्त भन्ने अर्थमा प्रसिद्ध छ । सहितयो: यसको अर्थ शब्दार्थयो: अर्थात् शब्द र अर्थले सहित भएको भन्ने पनि मानिएको छ ।

धार्मिक यो विशेषण वाचक शब्द जेसित जोडिन्छ त्यस्तै अर्थ यसले दिन्छ । त्यसैले धार्मिक साहित्य भन्नाले धर्मसित सम्बन्ध राख्ने साहित्यिक रचना सम्झनुपर्छ । धर्मलाई कुनै सम्प्रदायविशेषसित नजोडुन्ज्याल यो सार्वभौम याने सबैले मान्ने र मान्नुपर्ने धर्म भन्ने बुझिन्छ र धार्मिक साहित्य भन्नाले पनि

सम्प्रदायनिरपेक्ष धर्मसित सम्बन्ध राख्ने साहित्यबोध हुन्छ । तर धर्मलाई जसरी कुनै सम्प्रदायविशेषसित सम्बद्ध नमानी भन्न र व्यवहार गर्न सकिन्छ, धार्मिक साहित्यलाई त्यसरी निरपेक्ष रूपले भन्न र व्यवहार गर्न सकिने देखिदैन । किनभने अहिले जति पनि धार्मिक सहित्य प्रसिद्ध छन् ती कुनै न कुनै धर्मविशेष, जातिविशेष र देशविशेषसित सम्बद्ध भई व्यावहारिक प्रचलनमा आएका छन् । यसको उदाहरण पछि प्रस्तुत गरिने छ ।

यहाँ साहित्य शब्दको अर्थबारे केही विचार गरी त्यसको स्पष्टीकरण गरिन्छ । संस्कृत साहित्यका निबन्धग्रन्थहरूमा साहित्य शब्द खास गरी काव्यको निमित्त प्रयोग भएको पाइन्छ । काव्यको स्वरूप परिचय गराउनको लागि प्राथमिक ग्रन्थको रूपमा प्रसिद्ध कवि जयदेवको चन्द्रालोक ग्रन्थको प्रथम मुखमा भनिएको छ- निर्दोषा लक्षणवती सरीतिर्गुणभूषणा सालङ्कार रसानेक वृत्तिर्वाक् काव्य नाम भाक् ॥ अर्थात् दोषरहित, लक्षणयुक्त, रीतिगुणले भूषित, अलङ्कार र रसले युक्त, अभिधा आदि वृत्तिले युक्त भएको वाक्यरचना काव्य हो । यहाँ साहित्यको लक्षण नभनेर काव्यको लक्षण भनिएको छ। चन्द्रालोकभन्दा ठूलो र साहित्यको सम्पूर्ण अङ्गउपाङ्ग वर्णन गर्ने **साहित्यदर्पण** नामको निबन्धग्रन्थमा पनि साहित्यको नभइ काव्यकै लक्षण बताइएको छ । जस्तो- काव्यं ध्वनिर्गुणीभूत व्यङ्ग्य चेति द्विधा मतम् । (चतुर्थ परिच्छेद) ।अर्थात् ध्वनि र गुणीभूत व्यङ्ग्यसमेत काव्य दुई प्रकारका हुन्छन् ।

अर्का निबन्धकार राजशेखरले 'पञ्चमी साहित्य विद्येति यायावरीय:' भनेर साहित्यलाई चार वेदपछिको पाँचौं विधाको रूपमा त उल्लेख गरेका छन् तर उनको **काव्यमीमांसाग्रन्थमा** पनि काव्यकै बारेको चर्चा । महामति मम्मटको **काव्यप्रकाश** काव्यको स्वरूप निर्धारण गर्ने प्रौढ ग्रन्थ हो । जसमा उनले काव्यको उद्देश्य या लक्ष्यबारे भनेका छन् कि यो यश, अर्थप्राप्ति व्यावहारिक ज्ञान, अकल्याणकारक कुराको निवारण, तत्काल परम लाभ, कान्ता (प्रिया) को वचन समान उपदेश दिने हुन्छ ।

कवि विल्हणले आफ्नो ऐतिहासिक महाकाव्य **विक्रमाङ्क देव चरित** नामको महाकाव्यमा पनि हे श्रेष्ठ कवि हो ? साहित्यरूप समुद्र मन्थनबाट उत्पन्न भएको काव्यामृतलाई रक्षा गर भनेर साहित्यलाई काव्यमै पर्यवसित गरेको पाइन्छ-

साहित्यपाथोनिधिमन्थनोर्न्थ काव्यामृतं
रक्षत हे कवीन्द्रा: ।

माथिका कतिपय उदाहरणबाट संस्कृत साहित्यका लक्षणकार एवं रचनाकारहरूले साहित्यलाई काव्यपरक अर्थमै लिएको पाइन्छ । यहाँ काव्य भन्नाले गद्यमय, पद्यमय, चम्पू (मिश्रित) र नाटक गरी चार विधा पर्दछन् ।

यसरी संस्कृतमा साहित्यशब्दद्वारा काव्यपरक अर्थ लिने र बुझिने पहिलेको चलन भए पनि अहिले काव्यसाहित्यशब्द काव्यमा मात्र सीमित नमानी विस्तृत अर्थ दिने या बोध हुने वाङ्मयरूपमा प्रयोग हुन्छ। त्यसैले वाङ्मयको कुनै भाग या अंशको लागि पनि यो प्रयोग भएको पाइन्छ, जस्तो वैदिक साहित्य, पौराणिक साहित्य, स्तोत्रसाहित्य, लौकिक साहित्य आदि । विषयगत रूपमा पनि साहित्यको अलग प्रयोग हुने गरेको छ, भक्तिसाहित्य, वैषयिक या यौनसाहित्य, सामाजिक साहित्य, जातीय साहित्य आदि । यसैगरी विषयगत रूपमा धर्मसित सम्बन्ध भएको या राख्ने साहित्यलाई धार्मिक साहित्य भनिन्छ, विधाको रूपमा त्यो चाहे गद्यरूप, पद्यरूप, मिश्रित वा फुटकर जे सुकै होस् । वादलाई लिएर पनि साहित्यको प्रयोग हुने

गरेको छ, समाजवादी साहित्य, साम्यवादी साहित्य, यथार्थवादी साहित्य, आदर्शवादी साहित्य इत्यादि रूपमा। कुनै व्यक्तिविशेषको विचार र धारणाको पृष्ठपोषकलाई पनि विवेकानन्द साहित्य, गान्धी साहित्य जस्तो प्रयोग भएको छ।

विद्यमान समाजको कुनै वर्ग या सम्प्रदायले धार्मिक आस्थाको आधार या स्रोतरूपमा मानेको या स्वीकारेको ग्रन्थविशेष, ग्रन्थसमुदाय अथवा रचनालाई पनि धार्मिक साहित्य भनिन्छ या भन्न सकिन्छ। धार्मिक साहित्य भन्नाले कोरा रूपमा धर्मको उपदेश गर्ने मात्र नभइ साहित्यको लागि प्रचलित गुण र मान्यताले युक्त भएको रचना सम्झनुपर्छ। मूल रूपमा धर्म एकै भएपनि आधुनिक संसारमा विभिन्न विशेषण लगाई व्यावहारिक रूपमा धर्मको प्रयोग हुन्छ, हुने गरेको छ, वैदिक, बौद्ध, जैन, सिख, क्रिस्चियन, इस्लाम आदि। यसरी अलग नामले प्रसिद्ध धर्मसित सम्बन्ध राख्ने साहित्यलाई सामान्य रूपले धार्मिक साहित्य भनिन्छ। त्यस्ता साहित्यको सम्बन्ध ज्ञान र परिचयको लागि सबैसित र मान्यता एवं आस्थाको रूपमा त्यस सम्प्रदायसित बढी हुन्छ। प्रसिद्ध त्यस्ता धर्मसित सम्बन्ध राख्ने धार्मिक साहित्य या ग्रन्थहरूको संक्षिप्त परिचय निम्न प्रकारको छ।

वैदिक सनातन या हिन्दुधर्मसित सम्बद्ध साहित्य– ऋक्, यजु, साम र अथर्व नामका वेद र तिनका शाखा-प्रशाखा। ब्रह्मकर्म बोध गराउने ऐतरेय, कौषीतकि, ताण्ड्य, षड्विंश, तैत्तिरीय, शतपथ, गोपथ नामका ब्राह्मणग्रन्थहरू र ईश, केन, कठ, प्रश्न, मुण्ड, माण्डूक्य, तैत्तिरीय, ऐतरेय, छान्दोग्य, बृहदारण्यक आदि उपनिषद्हरू। वेद शब्दको अर्थ संहिता, ब्राह्मण र आरण्यक या उपनिषद् तीन हुन्छ। त्यसैले वेदभन्दा यी तीनै वा एक मात्रको पनि बोध हुन सक्छ।

स्मृतिहरू। हिन्दुधर्मसंस्कृतिमा वैदिक साहित्यपछि स्मृतिसाहित्यको मान्यता छ। स्मृतिहरू धेरै छन्। याज्ञवल्क्यस्मृतिमा २० जना स्मृतिकारको नाम उल्लेख भएको छ। तिनीहरूद्वारा रचित मनु, याज्ञवल्क्य, वसिष्ठ, पराशरजस्ता नामले प्रसिद्ध स्मृतिहरू पनि धार्मिक साहित्य अन्तर्गत पर्दछन्। स्मृतिपछि तेस्रो स्थान छ पौराणिक साहित्यको। वेदले सङ्केत मात्र गरेको वा सङ्क्षेपले बताएको कुरालाई विस्तृत एवं यथार्थ रूपले व्याख्या गर्ने पौराणिक साहित्यलाई वेदकै अवशिष्ट भाग भने हुन्छ। पौराणिक साहित्यको श्लोकसङ्ख्या चार लाख भएको कुरा भागवत द्वादश स्कन्धको अन्तिम अध्यायमा बताइएको छ। महापुराण र उपपुराण गरी यसका मुख्य दुई विभाजन छन्। धार्मिक साहित्यअन्तर्गत दुवैको गणना हुन्छ।

रामायण– संस्कृत भाषामा लेखिएका रामायणहरू एकदुई मात्र नभइ अनेक छन्। जस्तै वाल्मीकि, अध्यात्म, अगस्त्य, अदभुत, अग्निवेश, आनन्द आदि। संस्कृतबाहेक नेपाली हिन्दी, तमिल आदि भाषामा पनि राम-कथाको विस्तार भएको छ। धार्मिक साहित्यअन्तर्गत ती सबको गणना हुन्छ।

महाभारत– व्यासरचित ऐतिहासिक ग्रन्थ महाभारत धार्मिक साहित्य पनि हो। किनभने यसको प्रारम्भमा भनिएको छ धर्म, अर्थ, काम र मोक्षबारे जो भन्नुपर्ने कुरा हो त्यो यसमा भनिएको छ। खास गरी शान्ति र अनुशासनपर्वमा धार्मिक विषयको चर्चा विशेष रूपमा भएको छ।

रामायण र महाभारतलाई उपजीव्य (आधार या स्रोत) मानेर निर्माण भएका कालिदास, भवभूति, भारवि, माघ, कुमारदास, श्रीहर्ष जस्ता महाकविहरूको रचना सोझै र स्पष्ट

नभने पनि धार्मिक विषयले स्पर्श गरेका साहित्यिक रचना हुन् भन्न सकिन्छ।

स्तोत्रसाहित्य- गणेश, सूर्य, देवी, शिव, विष्णु र उनका अवान्तर अवतारहरूको महिमावर्णन गर्ने स्तुतिसाहित्य धार्मिक साहित्य हो।

आगम– वैदिक धर्म निगम र आगममूलक मानिन्छ। निगमको अर्थ वेद हो र आगम हो तन्त्र। तन्त्र मुख्य रूपमा तीन प्रकारको छ वैष्णवतन्त्र, शैवतन्त्र र शाक्ततन्त्र। वैष्णवतन्त्र पाञ्चरात्र र वैखानस आगमको रूपमा प्रसिद्ध छ। शैवतन्त्रमा पाशुपत, शैव सिद्धान्त, वीर शैव मतका र प्रत्यभिज्ञातन्त्रका आधारभूत ग्रन्थहरू पनि धार्मिक साहित्यमा पर्दछन्, जो कति प्रकाशित एवं प्राप्त र कतिचाहिं अप्रकाशित एवं अप्राप्य भइसके।

शाक्ततन्त्र– शाक्ततन्त्र पनि धेरै अप्रकाशितै छ। प्रकाशितमा सात्त्विकलाई तन्त्र, राजसलाई यामल तामसलाई डामर मानिन्छ। भगवान् शङ्करका पाँच मुख भएकोले तिनबाट उत्पन्न पूर्वाम्नाय, दक्षिणाम्नाय, पश्चिमाम्नाय, उत्तराम्नाय र ऊर्ध्वाम्नाय नामले पाँच आम्नाय प्रसिद्ध छन्। कुलार्ण तन्त्र, बृहत् पुरश्चर्यार्णव आदिमा यिनको विशद् व्याख्या छ। यस किसिमका शाक्तमतको प्रतिपादक कुलार्णवतन्त्र, मेरुतन्त्र, महाकालतन्त्र, शाक्तप्रमोद आदि तन्त्रग्रन्थहरू धार्मिक साहित्य हुन्।

वैदिक सनातन हिन्दुधर्मपछि कालक्रमअनुसार जैनधर्मसित सम्बद्ध राख्ने साहित्यको सङ्क्षिप्त परिचय निम्न प्रकार छ।

जैनधर्म श्वेताम्बर र दिगम्बर गरी दुई सम्प्रदायमा विभक्त छ। यिनमा महावीरका उपदेशको सारसङ्ग्रह कुन हो? भन्ने कुरामा पनि एकमत छैन। श्वेताम्बर सम्प्रदायमा जुन आगमको मान्यता, छ दिगम्बरमा त्यो छैन।

श्वेताम्बर सम्प्रदायमा प्रचलित आगमको सूची–

(क) अङ्ग– यिनको सङ्ख्या ११ छ– आचाराङ्ग, सूत्रकृताङ्ग, स्थानाङ्ग, समवायाङ्ग, भगवतीसूत्र, ज्ञाता धर्मकथा, उपासक्दशा, अन्तकृत दशा, अनुत्तरौपयातिक दशा, प्रश्न व्याकरण र विपाकसूत्र)

(ख) उपाङ्ग- यिनको सङ्ख्या १२ छ– औपपातिक, राजप्रश्न, जीवाधिगम, प्रज्ञापना, जम्बूद्वीपप्रज्ञप्ति, चन्द्रप्रज्ञप्ति, सूर्यप्रज्ञप्ति, निरयावली, कल्पावतंस, पुष्पिक, पुष्पचूलिक, र वृष्णिदशा

(ग) प्रकीर्णकको सङ्ख्या १० छ - चतु:शरण, आतुर प्रत्याख्यान, भक्तपढिता, संस्तार, तण्डुल वैतालिक, चन्द्रवेधक, देवेन्द्रस्तव, गणि विद्या, महाप्रत्याख्यान र वीरस्तव।

(घ) छेद सूत्र- यिनको सङ्ख्या ६ छ– निशीथ, महानिशीथ, व्यवहार, आचार दशा या दशाश्रुत स्कन्ध, बृहत्कल्प, पञ्चकल्प वा जिन कल्प।

(ङ) सूत्र। सूत्रको सङ्ख्या २ छ, मन्दीसूत्र र अनुयोगद्वारा सूत्र।

(च) मूल सूत्र। यिनको सङ्ख्या ४ छ। उत्तरायन, आवश्यक, दश वैकालिक र पिण्ड निर्युक्ति।

षट् खण्डागम (आचार्यधर सेनरचित)

कसाय पाहुड (दिगम्बर सम्प्रदायको एक मात्र मान्य ग्रन्थ)

कसाय ग्रन्थ (भाष्य जय धवला) कसाय पाहुड र चूर्णिसूत्रको विशालकाय व्याख्या ६०,००० श्लोक छन्।

जैनपुराण– रामचरित, पद्मचरित, महाभारतकथा। महापुराण, त्रिषष्ठि शलाका पुरुष-चरित)

बौद्ध धार्मिक साहित्य– बौद्धधर्ममा तीन शाखा, मार्ग या विभाग प्रसिद्ध छन्। ती हुन्-

हीनयान, महायान र वज्रयान । बुद्धको मूल उपदेशलाई ग्रहण गर्ने हीनयान, त्यसको विकसित रूप महायान, तान्त्रिक साधना हो तन्त्रयान । जैनधर्म जस्तै बौद्धधर्म पनि लोकभाषामा उपदेश गरिएको थियो । बुद्धको कार्यक्षेत्र लामो समयसम्म मगधप्रान्त रह्यो, जहाँ मागधी बोलिन्थ्यो, जसलाई अहिले पाली भनिन्छ । बुद्धको जीवनकाल भर उनको उपदेशलाई लिपिवद्ध गरिएको थिएन । उनको निर्वाणपछि प्रमुख शिष्य आनन्द र उपालिले त्यसलाई लिपिबद्ध गरे । तिनमा प्रथम शिष्य आनन्द दार्शनिक उपदेशका ज्ञाता थिए भने अर्का उपालि सङ्घ तथा भिक्षुले पालन गर्नुपर्ने नियमका ज्ञाता । यसरी दुवै भएर तयार पारिएको ग्रन्थसमूहलाई अहिले त्रिपिटक (पेटारो या बाकस) भनिन्छ । जसअन्तर्गत विनयपिटक, सुत्तपिटक र अभिधम्मपिटक पर्दछन् । बौद्धधर्मका मूलभूत आधारग्रन्थ यिनै हुन् ।

महायानसूत्र, सद्धर्मपुण्डरीक, प्रज्ञापारमितासूत्र, गण्डव्यूहसूत्र, दशभूमिकसूत्र, रत्नकूट, समाधिराजसूत्र, सुखावतीसूत्र, सुवर्णप्रभासूत्र, लंकावतारसूत्र बौद्धधर्मका प्रसिद्ध धार्मिक साहित्य हुन् ।

यीबाहेक बौद्धधर्मसित सम्बन्ध राख्ने जातककथाहरू पुराण र स्तोत्रसाहित्य पनि प्रसिद्ध छन् । तान्त्रिक विधि बताउने तन्त्रग्रन्थहरू मुद्रित र अमुद्रित रूपका पनि छन् ।

महाकवि अश्वघोषरचित बुद्धचरित र सौन्दरानन्द बौद्धधर्मसित सम्बन्ध राख्ने प्रसिद्ध प्रबन्धकाव्य हुन् ।

सिख्ख धार्मिक साहित्य- सिख्ख धार्मिक साहित्यमा गुरुग्रन्थसाहेबको प्रसिद्धि र मान्यता विशिष्ट रूपमा छ । यसमा प्रमुख रूपले यस धर्मका प्रथम उपदेष्टा नानकदेखि लिएर अन्य प्रमुख धर्मगुरुहरूको वाणी सङ्ग्रहीत छन् ।

सत्यार्थप्रकाश- स्वामी दयानन्दद्वारा रचित सत्यार्थप्रकाश आर्यसमाजको लागि पथप्रदर्शक धार्मिक ग्रन्थ हो । हिन्दुधर्मसंस्कृतिमा प्रचलित मान्यतामध्ये वेद र मनुस्मृतिमा उल्लेख भएका कुरालाई प्रमुख आधार मानी परिष्कार ल्याउन यो ग्रन्थ रचना भएको हो । यहाँ वेद मन्त्रको व्याख्या पनि आफ्नो रूपमा गरिएको छ ।

जेन्द अवेस्ता- यो पारसीहरूको धर्मग्रन्थ हो, जसमा जर थुस्ट्रका वाक्य या उपदेश सङ्कलित छन् । सर्वोच्च सत्ताका लागि यसमा आहूर मज्दा शब्द प्रयोग भएको छ । यो शब्दबाट बुझिने अर्थ र वेदान्तको ब्रह्म शब्दबाट बुझिने अर्थ उस्तै प्रतीत हुन्छ । प्राचीनताको दृष्टिले पनि अवेस्ताको स्थान महत्त्वपूर्ण छ ।

बाइबल– इसाई या मसीही धर्मको आधार भूत ग्रन्थ रोमन क्याथोलिक र प्रोटेस्टेंट नामका मुख्य दुई शाखामा विभाजित यस धर्मको प्रभाव यूरोप, अमेरिका र एशियासम्म फैलिएको छ । बाइबल ईसाका उपदेशको सङ्कलन हो ।

कुरान- इस्लामधर्मको आधारभूत ग्रन्थ । यस धर्मका पनि शिया र सुन्नी दुई शाखा प्रसिद्ध छन् । अरब यस धर्मको प्रमुख प्रभावक्षेत्र हो । अन्यत्र पनि यस धर्मका अनुयायीको सङ्ख्या प्रशस्त छ । धर्मग्रन्थ कुरान इस्लामधर्मका प्रवर्तक मुहम्मदका उपदेशको सङ्कलन हो ।

यीबाहेक यहुदी, कन्फ्युसियस, ताओ र सिन्तो धर्मका पनि आधारभूत धार्मिक ग्रन्थ या साहित्य प्रसिद्ध छन् ।

- चे.आ.

ध्वनि– भौतिकी र भाषाविज्ञानका साथै साहित्यमा पनि 'ध्वनि' शब्द अत्यन्त महत्त्वपूर्ण छ । संस्कृत आलोचनाको प्रमुख सिद्धान्त

हुनाले हाम्रो प्राचीन साहित्यमा यसबारे विस्तृत विवेचना देखिन्छ। ध्वनि शब्दको सिद्धि 'ध्वन्' धातुबाट हुन्छ, जसको मुख्य अर्थले तीन प्रकारका क्रियालाई सङ्केतित गर्छ, व्यापकता, श्रव्यता र क्षणभङ्गुरता वा विलोप। मोनियर विलियम्सका अनुसार ध्वनि शब्दका यी मुख्य अर्थहरू भारोपीय भाषाका प्राचीन कालमा पनि मान्य थिए। प्राचीन लिथुआनियन भाषामा यसको प्रतिरूप 'द्विन्ति' को अर्थ 'विलुप्त हुनु' र त्यसको साधित रूप 'दुन्देति' को अर्थ 'बोल्नु' र 'हावामा फिजिनु' भन्ने हुन्छ। यसैगरी प्राचीन एङ्ग्लो स्याक्सन भाषामा यसको प्रतिरूप 'द्विन्' को अर्थ 'विनष्ट हुनु' र 'मेघगर्जन' आदि देखा पर्छन्। यसबाट ध्वनिसम्बन्धमा चिन्तनको प्रारम्भ आर्यसभ्यताको आदिमकालमै शुरू भएको प्रतीत हुन्छ। तर शब्दशास्त्रका अन्य सङ्कल्पनाहरू सरह ध्वनिको स्वरूपबारे सूक्ष्म विवेचन अन्य सभ्यताहरूमा भन्दा भारतीय आर्यसभ्यताका साहित्यमा बढी भएको देखिन्छ। प्राचीन आर्यहरूको भारतीय शाखाको सारा चिन्तन नै ध्वनि अथवा शब्दमूलक देखिन्छ। अर्कातिर पाश्चात्य चिन्ताको मूलाधार अङ्क वा गणित भएको प्रतीत हुन्छ। यसैले साहित्यसमीक्षामा पनि ध्वनि सिद्धान्त यहाँ सबभन्दा बढी प्रचलित भयो।

सर्वसाधारणले ध्वनि शब्दको अर्थ आवाज भन्ने लगाउँछन्, तर संस्कृत साहित्यमा उक्त साधारण अर्थका अतिरिक्त ध्वनि शब्दले एउटा विशेष प्राविधिक वा पारिभाषिक अर्थ लिएको पाइन्छ। यहाँ ध्वनि शब्दको त्यसै विशेष अर्थलाई केन्द्रित गरिएको छ। ध्वनिकार (आनन्दवर्धन) ले ध्वनिको परिभाषा यस किसिमले गरेका छन् "काव्यमा जहाँ शब्द अथवा अर्थले आफ्नो (मुख्य, सङ्केतित) अर्थलाई उपसर्जन (उपेक्षा) गरेर विशेष (काव्योपयुक्त रमणीय) अर्थको अभिव्यञ्जना गर्छ त्यहाँ ध्वनि हुन्छ त्यसै अर्थलाई ध्वनि भनिन्छ" (ध्वन्यालोक १.१३)। यसो हुँदाहुँदै पनि साहित्यमा ध्वनि शब्दको प्रयोग सामान्यत: निम्नलिखित पाँच अर्थहरूमा प्रचलित छ– (यहाँ 'अर्थ' भन्नाले 'रूप' बुझ्नुपर्छ, १ व्यञ्जक शब्द, २. व्यञ्जक अर्थ, ३. व्यङ्ग्य अर्थ, ४. व्यञ्जनावृत्ति र ५. ध्वनि काव्य।

वास्तवमा यी पाँच अर्थहरूमध्ये तेस्रो अर्थात् व्यङ्ग्यार्थ नै काव्यसमीक्षामा मूल रूपमा ध्वनि हो अन्य अर्थहरूको प्रचलन व्यङ्ग्यार्थ सँग सम्बद्ध हुनाले नै हुन गएको हो।

साहित्यसमीक्षामा ध्वनिसिद्धान्तको सारा भव्य भवन शब्दार्थ विवेचनको 'कच्चा माल' बाट खडा गरिएको छ र यसका लागि अपनाइएको विधि वा सीप हो 'शब्दशक्ति'। अत: ध्वनिलाई जान्न र चिन्नका लागि शब्द र अर्थको शक्तिको ज्ञान अनिवार्य हुन्छ। यस दृष्टिले गर्दा नै साहित्यशास्त्रीहरूका ध्वनिको सङ्कल्पना व्याकरण तथा न्याय मीमांसा आदि अनेक दर्शनहरूको पूर्वचिन्तनको ऋणी देखा पर्छ। ध्वनिबारे साहित्यसमीक्षकहरूले मुख्य रूपमा संस्कृतका महान् वैयाकरणहरूका सिद्धान्तको नै अनुसरण गरेका छन्।

प्राचीन भारतीय-आर्यहरूको चिन्तनमाथि शब्दको महत्त्वबारे कहिल्यै नमेटिने प्रभाव परेको जस्तो लाग्छ। शब्दलाई वेदका रूपमा उनीहरूले प्रत्यक्ष र अनुमान सरह प्रमाण मानेका छन्। वेद, उपनिषद् आदिमा अनेकपटक शब्दको उत्पत्ति सृष्टिभन्दा पहिले भएको उल्लेख पाइन्छ। यसैले यहाँका सबै दर्शनहरूका तर्कपद्धतिमा शब्दार्थ– सम्बन्धबारे महत्त्वपूर्ण विवेचन भएको पाइन्छ। यसको मुख्य उपलब्धि हो शब्दमा 'शक्ति' को सङ्कल्पना। अर्थबोधकताका दृष्टिले शब्दमा एक वा अनेक

शक्ति भएको भन्ने चलन छ। प्राचीन भारतीय चिन्तकहरू शब्दलाई ब्रह्म वा आगो, हावा पानी जस्तै व्यापक मूलभूत तत्त्व मान्दथे, त्यसैले उनीहरूका विचारमा आगो, पानी, हावाको जलाउने, प्रकाशित गर्ने, गलाउने, बगाउने, उडाउने आदि शक्तिसरह नै शब्दका पनि वाचकता, व्यञ्जकता आदि एक वा अनेक शक्ति हुनसक्छन् र यसै आधारमा अर्थका पनि अनेक रूप हुनसक्छन् । साहित्यसमीक्षाका ध्वनिसिद्धान्तवादीहरूले शब्दको व्यञ्जनाशक्तिद्वारा प्राप्त अर्थलाई परम-अर्थ मानेका छन् । तर व्यञ्जनाभन्दा अगाडि नै शब्दको अर्थबोधमा अभिधा र लक्षणा (तथा कसैकसैका मतमा 'तात्पर्या') शक्तिको पनि अस्तित्त्व हुन्छ। अभिधाद्वारा प्राप्त वाच्य- अर्थ लक्षणाद्वारा प्राप्त लक्ष्य-अर्थ (तथा तात्पर्याद्वारा प्राप्त वाक्यार्थ) स्वयं विश्रान्त वा ध्वनिका व्यञ्जक पनि हुन सक्छन्। यसले के सिद्ध हुन्छ भने शब्द सुन्नमा एक मात्र भए तापनि त्यसको अर्थ सन्दर्भवश अनेक हुन सक्छ । वक्ता वा प्रयोक्ताको वाञ्छित अर्थसम्म पुग्नु नै शब्दका शक्तिको सही चिनारी हो । यसका लागि हामीले शब्द र अर्थको सम्बन्ध राम्ररी बुझ्नुपर्छ ।

ध्यान दिनुपर्ने कुरो के छ भने लोकव्यवहारमा हामी शब्द र अर्थलाई दुई पृथक् वस्तु मान्दछौं । शब्द सुन्ने र अर्थ हेर्ने वा बुझ्ने कुरो मानिन्छ । तर प्राचीन भारतीय आर्यहरूका चिन्तनमा यी दुवैको मूलभूत एकता माथि नै जोड दिइएको पाइन्छ । साहित्यशास्त्री तथा कविहरूले पनि यसै सिद्धान्तलाई स्वीकार गरेर ध्वनिलाई श्रेष्ठ काव्य सिद्ध गरेका छन्। कालिदासको उक्त "वागर्थाविव सम्पृक्तौ वागर्थाप्रतिपत्तये।" र तुलसीदास कथन "गिरा अर्थ जलवीचि सम कहियत भिन्न न भिन्न" ले यसै दृष्टिकोणलाई पुष्टि गर्दछन् ।

शब्द र अर्थको यसै सम्बन्धविवेचनलाई संस्कृत शास्त्रकारहरूले 'शाब्दबोध' भनेका छन् । व्याकरण, न्याय तथा (पूर्व) मीमांसादर्शनमा यसबारे विशेष रूपमा गम्भीर छलफल भएको छ। काव्यशास्त्रीहरूले आफ्नो शब्दार्थविवेचनका लागि यी सबै मतको सहायता लिएका छन् तथापि उनीहरूको मत मुख्यत: व्याकरणका मतमा आधारित देखा पर्छ । ध्वनिसम्प्रदायले पनि आफ्नो नाम र स्वरूप दुवैका लागि व्याकरणलाई नै स्रोत मान्दछ ।

शब्दबाट अर्थ कसरी सिद्ध हुन्छ ? यस प्रश्नको उत्तर वैयाकरणहरूले स्फोट (नाद वा ध्वनिको समानार्थी) सिद्धान्तको प्रतिपादन गरेर दिएका छन्। माथि, शब्द र अर्थको जुन एकताको चर्चा भएको छ त्यो नै यस सिद्धान्तको आधार हो । अर्थ भन्नाले बोध अथवा चित्तको विशेष संज्ञानात्मक स्थिति नै हो। अर्थात् शब्दको बाह्य भौतिक स्वरूप (अर्थ) को ध्वनिभन्दा पहिले हाम्रो मानसमा प्रत्यय अथवा ज्ञानात्मक अवस्थिति हुन्छ । वक्ताले जब कुनै साभिप्राय उच्चारण गर्दछ तब त्यो ध्वनिले श्रोताको कान भएर उसको चित्तको प्रत्ययलाई नै अर्थको रूपमा प्रतीति वा अभिव्यक्ति गराउंछ। वैयाकरणका मतमा शब्दको अर्थ वा बाह्य आकार अनादिकालदेखि नियत हुन्छ र वक्ता तथा श्रोताको बुद्धिमा पूर्वस्थित हुन्छ । बाह्यवस्तुको यो अन्तर प्रभावलाई व्याकरणमा स्फोट संज्ञा दिइएको पाइन्छ । शाब्दबोधका प्रक्रियामा स्फोट पूर्ववर्ती चीज हो र ध्वनि (वर्णसमुदाय वा नाद) परवर्ती । स्फोटको वास्तविक अर्थ हो 'अर्थ बुझाउने शक्ति'। किन्तु व्यवहारमा त्यसलाई पनि सार्थक शब्द भनिन्छ । यसै किसिमले साहित्यमा ध्वनि (व्यञ्जनाशक्ति) लाई ध्वनि

(व्यङ्ग्यार्थ) काव्यका लागि पनि प्रयोग गरिन्छ ।

निष्कर्षमा काव्यशास्त्रीहरूले व्यञ्जना र ध्वनिको सङ्कल्पना गर्दा व्याकरणशास्त्रीहरूको स्फोटसिद्धान्तबाट प्रेरणा लिएका छन् (द्र. मम्मट काव्यप्रकाश, १.४) । स्फोटवादीहरूले उच्चरित ध्वनि, नाद अथवा शब्दलाई व्यञ्जक मानेका छन् र स्फोट अथवा मानस प्रत्ययका रूपमा पूर्व अवस्थित नित्य शब्दस्वरूपलाई व्यङ्ग्य । काव्यशास्त्रीहरूले शब्द र अर्थ दुवैलाई व्यञ्जक मानेर दुवैलाई ध्वनिसंज्ञा दिएका छन् । व्यञ्जना तथा अभिव्यक्तिको प्रक्रिया पूर्वअवस्थित आवृत वस्तुलाई कुनै शक्तिमाध्यमबाट अनावरण गरेर देखाउनु हो, जस्तै दियोबाट अँध्यारामा परेको थैलोलाई हेर्नु । यो अभिव्यञ्जनाप्रक्रिया उत्पत्ति र अनुमान आदिको प्रक्रियाभन्दा भिन्न हुन्छ । साहित्यविवेचनमा शब्दको यो अभिव्यक्ति वा व्यञ्जनासिद्धान्तले ठूलो प्रभाव पारेको छ। यस सिद्धान्तलाई ध्वनिका रूपमा प्रतिपादित गर्नामा टेवा दियो वैयाकरणहरूको स्फोट वा ध्वनि को प्रतीति सिद्धान्तले। सङ्क्षेपमा ध्वनिसिद्धान्त वा सम्प्रदायको पृष्ठभूमि यही हो ।

-कृ.च.मि.

ध्वनिकाव्य– संस्कृत काव्यशास्त्रमा ध्वनिसम्प्रदाय बढी लोकप्रिय भएको यस सिद्धान्तलाई व्यावहारिक आलोचना अथवा मूल्याङ्कनको कसीको रूपमा विकसित गरेकाले हो। वास्तवमा संस्कृतमा आलोचनाको प्रारम्भ आनन्दवर्धनबाट नै भएको देखिन्छ । ध्वन्यालोकमा प्रशस्त उदाहरणहरूको विस्तृत व्याख्या पाइन्छ । यसै सम्प्रदायका अभिनव गुप्त जस्ता महाविद्वान्ले एकएक श्लोकका शब्द-शब्दको विस्तृत समीक्षा गरी समालोचकको दायित्त्वको आदर्श पनि प्रस्तुत गरेका छन् । यिनीहरूभन्दा अगाडिका भामह, दण्डी, आदिले आफ्नो सैद्धान्तिक ज्ञानलाई परिभाषित गर्न पाण्डित्यप्रदर्शन गर्न तथा पारिभाषिक शब्दको लक्षण र सङ्क्षिप्त उदाहरण प्रस्तुत गरी आलोचकीय दायित्त्व पूरा भएको देखाएका छन् ।

मूल्याङ्कनका क्रममा आनन्दवर्धनको ठूलो योगदान काव्यको 'कोटि' निर्धारण गर्ने कुरामा छ। आफ्नो गूढ अर्थको चमत्कारिता-का दृष्टिले काव्यका तीन कोटिलाई उनले निर्धारित गरेका छन्– १. ध्वनि, २. गुणीभूत व्यङ्ग्य र ३. चित्र । यिनीहरूलाई नै क्रमशः उत्तम, मध्यम र अधम कोटिको संज्ञा पनि दिइएको छ । पछिका पण्डितराज जगन्नाथले गुणवत्ताका दृष्टिले यसमा थप एक कोटि 'उत्तमोत्तम' समावेश गरेका छन्, तर अधिकांश आलोचकहरूका मतमा संस्कृत काव्यशास्त्रमा काव्यका उपर्युक्त तीनकोटिहरू नै मान्य भएका छन् । प्रतीयमान अर्थको चमत्कारिता बढी भएको कारणले नै उच्च कोटिका काव्यलाई ध्वनिकाव्य भनिन्छ । ध्वनिको परिभाषामा नै त्यसलाई युवतीहरूको लावण्य जस्तै काव्यको आन्तरिक तत्त्व घोषित गरिएको छ । त्यो आन्तरिक सौन्दर्य बाह्य सौन्दर्यभन्दा जहाँ जति मात्रामा उत्कृष्ट हुन्छ त्यहाँ त्यति नै श्रेष्ठ हुन्छ भन्ने सिद्धान्त नै ध्वनिकाव्यको मर्म हो । आनन्दवर्धनले यस प्रकारको ध्वनिकाव्य (वा अर्थ) लाई 'सरस्वती स्वादु' भनेका छन् जसले गर्दा नै कविकर्मको महत्त्व 'लोकसामान्य' भन्दा बढी हुन्छ । (कवि) प्रतिभाको मुख्य उपलब्धि पनि ध्वनिकाव्यको सिर्जना नै हो (ध्वन्यालोक, १.६) ।

काव्यमा ध्वनिको उपस्थिति तीन प्रकारले हुनसक्छ- १. जहाँ प्रतीयमान अथवा कविप्रतिपादा गूढ अर्थ कविताको सामान्य वाच्यअर्थभन्दा बढी आकर्षक हुन्छ, २. जहाँ

प्रतीयमान अर्थको आकर्षण सामान्य वाच्यअर्थभन्दा कम हुन्छ, ३. जहाँ प्रतीयमान कुनै अर्थ स्पष्ट (स्फुट) हुँदैन। यी तीन स्थितिका आधारमा काव्यलाई क्रमश: ध्वनि (काव्य) गुणीभूत व्यङ्ग्य (काव्य) र चित्र (काव्य) संज्ञा दिइएको छ। मूल्याङ्कनका शब्दावलीमा यी नै क्रमश: उत्तम, मध्यम र अधम काव्य हुन्।

ध्वनिकाव्यका पनि अवस्थाभेदले अनेक सम्भावित स्वरूप हुन सक्छन्। शब्दमा वाच्यार्थको उपयोगिता नै यस वर्गीकरणको आधार हो। यस आधारमा ध्वनिका प्रथमत: दुई वर्ग हुन्छन् १. अविवक्षित वाच्य तथा २. विवक्षितान्यपर वाच्य। यिनीहरूमध्ये पहिलाको आधार लक्षणा शब्दशक्ति हो दोस्राको आधार अभिधा। अतएव यिनीहरूलाई लक्षणमूला तथा अभिधामूला पनि भनिन्छ। लक्षणमा मुख्य अर्थात् वाच्यअर्थ कविद्वारा वाञ्छित हुँदैन यसैले त्यो अविवक्षित हो। अभिधामूलामा वाच्यअर्थले प्रकरण अथवा सन्दर्भमा कुनै वाधा दिँदैन बरू अन्य सान्दर्भिक अर्थहरूलाई बुझ्नमा सहायता गर्छ। लक्षणामूला ध्वनिका दुई भेद अत्यन्त तिरस्कृत वाच्य तथा अर्थान्तर सङ्क्रमित वाच्य हुन्। अभिधामूला ध्वनिका पनि मुख्य भेद दुई छन्– संलक्ष्यक्रम तथा असंलक्ष्यक्रम। यिनमा असंलक्ष्यक्रमलाई रसध्वनि भनिन्छ जुन वस्तुत: काव्यको आत्मा हो। रस, भाव, रसाभास, आदि यसै वर्गअन्तर्गत पर्छन्। रस, भाव आदिको प्रतीतिमा वाच्य र व्यङ्ग्यअर्थको क्रम थाहा हुँदैन। हुनत सरस काव्यको आस्वादमा पनि पहिले विभावअनुभाव आदिको परिचय तथा अन्तमा रसानन्दको अनुभूतिमा क्रम अवश्य हुन्छ तथापि रसाविष्ट श्रोता वा सहृदयलाई यस क्रमका सूक्ष्मताको बोध नहुने हुनाले यसलाई असंलक्ष्यक्रम भनेको हो।

संलक्ष्यक्रम ध्वनिको पनि, शब्द, अर्थ तथा उभय (शब्दार्थ) शक्तिको प्रधानताले तीन भेद हुन्छ। यी तीनैको पनि वस्तु (सामान्य अर्थ) र अलङ्कारका दृष्टिले दुई भेद हुन्छ। फेरि अर्थशक्ति उद्भव ध्वनिको कवि, वक्ता तथा स्वत: सम्भवी आदि ध्वनिभेद र पुन: पद, वाक्य, प्रबन्ध आदिका दृष्टिले यी सबैको परस्पर गुण गर्दा ध्वनिका हजारौं भेद हुन सक्छन्। तर काव्यतत्त्वका दृष्टिले ध्वनिकाव्यको मुख्यत: तीन भेद हुन्छन्– वस्तु (सामान्य अर्थ) ध्वनि, अलङ्कारध्वनि तथा रसध्वनि। मम्मटले यी सारा भेदलाई सङ्क्षेप गर्दै दुई भागमा बाँडेका छन्– १. वाच्यतासह तथा २. वाच्यता असह। यसमा दोस्रो रसध्वनि हो किनकि रसध्वनिमा रसको नाम लिए मात्र 'श्रृङ्गार' अद्भुत आदि रसको अभिव्यक्ति हुँदैन। रसाभिव्यक्तिका लागि उपयुक्त विभाव-अनुभाव-संचारिभावको संयोजना हुनुपर्छ, काव्यप्रकाश १-४) यो रसध्वनि नै अन्य दुई प्रकारको ध्वनि अर्थात् वस्तु तथा अलङ्कार ध्वनिको पनि पोषक हो। रसभावविना अलङ्कार निरर्थक तथा हास्यास्पद हुन्छ तथा सामान्य अर्थ पनि साहित्य नभई वार्ता मात्र हुन्छ। अत: रसध्वनिको सिद्धिका लागि कविले सधैं प्रयत्नशील हुनुपर्छ भन्ने आनन्दवर्धनको भनाइ छ। (ध्वन्यालोक ५.५)।

तथापि आनन्दवर्धनले भावाविष्ट तथा कट्टर सिद्धान्तप्रेमी जस्तै मात्र भएर रस अथवा ध्वनिप्रधानतालाई मात्र काव्यको कसी बनाएका छैनन्। उनले गुणीभूत व्यङ्ग्य को नाउँमा वाच्यप्रधान काव्यशैलीलाई पनि यथेष्ट मान्यता दिएका छन्। अर्थबोधमा ध्वनि अथवा व्यङ्ग्य वाच्यभन्दा हलुको लागेका खण्डमा पनि काव्यचमत्कारको अभाव हुँदैन, बरू अलङ्कार प्रधान काव्यमा रसध्वनि गौण भएको स्थिति रहन्छ। यस सिलसिलामा आनन्दवर्धनले एकदम सूक्ष्मतासँग अलङ्कारहरूको परस्पर

गर्भता देखाएका छन्। उपमाअलङ्कारमा दीपक व्यङ्ग्य हुन्छ र दीपकमा उपमा। यस्तै अन्य अलङ्कारहरूमा पनि हुन्छ। यस्ता स्थितिमा व्यङ्ग्य अलङ्कार-गुणीभूत भएपनि विशेष चमत्कार रहन्छ। ध्वनिकार र पण्डितराज जगन्नाथ दुवैका विचारमा संस्कृत काव्यका प्रमुख तत्त्व सारा अलङ्कारहरू यसै गुणीभूत व्यङ्ग्यकाव्यअन्तर्गत पर्दछन् (ध्वन्यालोक ३.३५, रसगङ्गाधर, १)। ध्वनिकारले स्पष्ट शब्दमा के भनेका छन् भने रचनाप्रक्रियामा केही वाच्यार्थलाई नै बढी चारुत्व दिनु आवश्यक भएकोले यी दुवै पद्धति उत्तम कोटिका हुन सक्छन्; अतः कविले केवल ध्वनि (प्रधान) काव्यलाई अनावश्यक महत्त्व दिनुहुँदैन ('न सर्वत्र ध्वनिरागिणा भवितव्यम्" ध्वन्यालोक ३.३९)। संस्कृत काव्यशास्त्रका अन्तिम महान् आचार्य पण्डितराज जगन्नाथले त यस गुणीभूत व्यङ्ग्यलाई दुई कोटिमा विभाजित गरी उत्तम र मध्यम दर्जा दिएका छन्। उनका विचारमा ध्वनिकाव्य उत्तमोत्तम हो। गुणीभूत व्यङ्ग्य अप्रधान भएर पनि ध्वनिचमत्कार पैदा गर्ने काव्य उत्तम कोटिको र वाच्यको चमत्कार नै जहाँ बढी प्रधान हुन्छ त्यो मध्यम कोटिको काव्य हो। उदाहरणद्वारा स्पष्ट गर्दै उनले दोस्रो (उत्तम) स्थितिको तुलना द्रौपदी वा दमयन्ती जस्तै दासी बनेकी रानीको भाग्यसँग गरेका छन्। ('दास्य मनुभवद् राजकलत्रमिव कामपि कमनी यतामावहति')। यी सबै भेद ध्वनिकाव्यकै सरह मानिएका छन्। तर उपर्युक्त दुई वा (जगन्नाथको मतानुसार) तीन भेदबाहेक पनि चित्रकाव्य को अन्तिम कोटिलाई ध्वनिवादीहरूले स्वीकार गरेका छन्। उपर्युक्त दुई भेदमा प्रधान तथा गौण किसिमले ध्वनिको अस्तित्व हुन्छ किन्तु चित्रकाव्यमा प्रतीयमानको कुनै अस्तित्व हुँदैन। त्यो केवल शब्द अथवा अर्थको अलङ्कार योजनाले रसभावशून्य वाग्विलास मात्र हो। वास्तवमा यस्तो कुनै विषय हुन सक्तैन जहाँ कुनै न कुनै प्रतीयमान भाव नहोस्, किनकि संसारका सारा पदार्थ चित्तवृत्तिको विषय हुन सक्छन् र चित्तवृत्ति नै विशेष दशामा रसध्वनि हुन्छ। तथापि चित्तवृत्तिनिरपेक्ष भएर वागाडम्बरमा लाग्ने विशृङ्खल कविहरूका कृतिहरूलाई पनि रचनाधर्मिताका दृष्टिले चित्रकाव्यको दर्जा दिइएको छ (ध्वन्यालोक "वृत्ति" ३.४२)। उपर्युक्त प्रकारले ध्वनिकाव्यमा सबै प्रकारका कविकर्मको समावेश हुन्छ। साथै अरू मूल्याङ्कनको दृष्टिले कविहरूका लागि श्रेष्ठता र प्रतिभाविकासतिर लम्कने बाटो पनि प्रशस्त भएको छ (अनेनानन्त्यमायाति कवीनां प्रतिभा गुणः-ध्वन्यालोक, ४.१)।

आनन्दवर्धनको समयतिर आएर काव्यमा मौलिकताको अभाव महसूस भएको थियो। कविहरू आफ्नो प्रतिभा, एकाक्षर, द्व्यक्षर श्लोक यमक, अनुप्रास तथा पद्यबन्ध, मुरजबन्ध जस्तो खेलवाडतिर लगाउन लागेका देखिए। यसैले आनन्दवर्धनले गूढ प्रतीयमान अर्थ रस, भावादिको स्पष्ट विवेचना गरी कविकर्मको महानतातिर सबैको ध्यानाकर्षण गरेको देखिन्छ। काव्यमा मौलिकता तथा अनुकरणको प्रश्नले पनि ध्वनिकारलाई चिन्तित गरेको थियो। आनन्दवर्धनका अनुसार यस प्रश्नको समाधान पनि व्यञ्जनाको अनन्त सम्भावनायुक्त ध्वनिकाव्य नै हो। व्यञ्जना शक्तिले काव्यलाई मौलिक बनाउँछ, कविको प्रतिभा बढाउँछ। अभिव्यञ्जनाका प्रभावले नै वाल्मीकि र व्यास जस्ता महाकविको वर्णित प्रसङ्ग पनि काव्यकलाका लागि अक्षयस्तोत्र भइरहेको छ (ध्वन्यालोक ४.७-१०)। ध्वनिकाव्यका फ्रेममा पुराना वस्तु पनि नयाँ र चमत्कारी भएर प्रकट हुन्छन्। अतः संस्कृत काव्यसमीक्षाको यस मानदण्ड (ध्वनि) ले साहित्यालोचनको एक सार्वभौम र कालजयी

मानदण्ड हुने क्षमता राख्दछ ।

- कृ.च.मि.

ध्वनिसम्प्रदाय– ध्वनिसिद्धान्तको प्रारम्भिक जानकारी हुनेहरू सबैलाई के थाहा छ भने संस्कृत आलोचनामा ध्वनि केवल सिद्धान्त नभएर काव्यसमीक्षाको प्रमुख सम्प्रदाय पनि हो। वस्तुत: ध्वनिसम्प्रदाय संस्कृत काव्यशास्त्रमा रसबाहेक अन्य सबै सम्प्रदायभन्दा बढी व्यापक लोकप्रिय, मौलिक र स्थायी सम्प्रदाय हो। यस सम्बन्धमा सिद्धान्त र सम्प्रदायमा के फरक छ त्यो बुझ्नु आवश्यक छ। भारतीय दर्शनशास्त्रमा झैं काव्यशास्त्र र अन्य विधाहरूमा पनि सम्प्रदायको अस्तित्व देखिन्छ । दर्शन शास्त्रमा सम्प्रदायको विकास यहाँका दर्शनहरूको धर्मसँग लगभग अविच्छिन्न सम्बन्ध हुनाले भयो। अन्य शास्त्रहरूमा पनि सिद्धान्त (थियोरी) हरूका अनेक सम्प्रदाय (स्कूल) बनेको पाइन्छ। सिद्धान्तवाट सम्प्रदाय बन्नका लागि लामो आचार्यपरम्परा र उनका प्रौढ कृतिहरू कारण हुन्छन्। यस दृष्टिले काव्यशास्त्रमा पनि केही गम्भीर र मौलिक चिन्तनहरू सिद्धान्त मात्रै रहेको देखिन्छ जस्तो भट्टनायकको उक्ति वा व्यापार सिद्धान्त (ग्रन्थ अनुपलब्ध), कुन्तकको वक्रोक्तिसिद्धान्त, भोजको श्रृंगारसिद्धान्त तथा क्षेमेन्द्रको औचित्यसिद्धान्त । यी मतहरूको समर्थक, अन्य आचार्य, र ग्रन्थको अभाव छ । किन्तु भरतमुनिको रससिद्धान्तले अभिनव गुप्तदेखि साहित्यदर्पणकार विश्वनाथ तथा आधुनिक आचार्य नगेन्द्रसम्म आफ्ना समर्थकहरूको एक सुदीर्घकालव्यापी आलोचनाको रससम्प्रदाय नै कायम गरेको छ । त्यस्तै भामह, उद्भट, अप्पय दीक्षित आदि अलङ्कारवादी आचार्यहरूको अलङ्कारसम्प्रदाय, वामन र दण्डीको रीतिसम्प्रदाय तथा आनन्दवर्धन, अभिनव गुप्त, मम्मटदेखि पण्डितराज जगन्नाथ जस्ता अति प्रौढ आलोचकहरूको ध्वनिसम्प्रदाय प्रसिद्ध छन्।

स्मरणीय के छ भने संस्कृत काव्यशास्त्रको ऐतिहासिक विवेचनका क्रममा सर्वप्रथम प्रसिद्ध काश्मीरी आचार्य रुय्यक (विक्रमको बाह्रौं शताब्दी) को ग्रन्थका व्याख्याकार केरलप्रदेशका विद्वान् समुद्रबन्ध (विक्रमको चौधौं शताब्दी) ले नै काव्यशास्त्रका अनेक सम्प्रदायको उल्लेख गरेका छन्। समुद्रबन्धका अनुसार संस्कृत साहित्यमा सम्प्रदायको वर्गीकरणका आधार तीनओटा हुन सक्छन् – १. धर्म, २. व्यापार र ३. व्यङ्ग्य। शब्दार्थको विशिष्टता यिनै तीनओटा कारणले सम्भव छ। धर्मका आधारमा अलङ्कार र गुणसम्प्रदाय, व्यापारका आधारमा वक्रोक्ति र भट्टनायकको भोजकत्व तथा व्यङ्ग्यका आधारमा ध्वनिसम्प्रदाय बन्छ । समुद्रबन्धको यस वर्गीकरणसँग पूर्व सहमति नभए तापनि यसलाई काव्यालोचनका सम्प्रदायहरूको प्राथमिक विवेचनका रूपमा ध्यान दिनै पर्छ।

काव्यशास्त्रका सम्प्रदायहरूमा ध्वनिसम्प्रदाय एकदम महत्त्वपूर्ण छ, किनभने यस सम्प्रदायले नै पहिलोपटक काव्यसम्बन्धी सारा तत्त्व अलङ्कार, गुण, रीति र रसको काव्यमा सन्तुलित महलको स्थापना ध्वनितत्त्वको अनुसन्धानद्वारा गऱ्यो । समन्वयात्मक र सर्वाङ्गपूर्ण हुनाले यसको प्रचार बढी भयो। संस्कृत आलोचनाका अन्य महत्त्वपूर्ण सिद्धान्त र सम्प्रदायहरू जस्तै यस सम्प्रदायको प्रवर्तन पनि काश्मीरमा नै भयो र आनन्दवर्धनलाई नै यस सम्प्रदायका आद्याचार्य मानिन्छ। तथापि आनन्दवर्धन (विक्रमको नवौं शताब्दी) भन्दा अगाडि पनि ध्वनि काव्यको आत्माका रूपमा चर्चामा आइसकेको कुरा स्वयं आनन्दवर्धनले बताएका छन्। ध्वनिलाई काव्यको मुख्य तत्त्व मान्ने प्रेरणा

काव्यशास्त्रीहरूलाई व्याकरणको स्फोटसिद्धान्तबाट प्राप्त भयो । स्फोटवाद संस्कृत व्याकरणदर्शनको मूलाधार हो र यो तत्त्वदर्शनका रूपमा पनि काश्मीर शैवागमसँग सम्बद्ध थियो। स्फोटका प्रमुख आचार्य भर्तृहरि हुन् । तर पाणिनिभन्दा पनि पहिले शब्दार्थदर्शनका रूपमा यसको अस्तित्व सम्भव छ। पाणिनिले स्वयं स्फोटायन नामक आचार्यको नामोल्लेख गरेको छ । यस दृष्टिले ध्वनिसिद्धान्तको बीज शब्दार्थविवेचनका सन्दर्भमा प्राचीनतम ऋग्वैदिक कालमा नै परेको तथ्य छर्लङ्ग हुन्छ, तर काव्यको सिद्धान्तका रूपमा यसको पहिलो प्रयोग आनन्दवर्धनले ध्वन्यालोकमा नै गरेको देखिन्छ । आनन्दवर्धनका पूर्ववर्ती र समकालिक केही आचार्यले ध्वनिको उल्लेख नगरेको वा यसबारे विरोध नै प्रकट गरेको पनि पाइन्छ । आनन्दवर्धनको ग्रन्थप्रकाशनको लगत्तैपछि ध्वनिसिद्धान्तका प्रबल विरोधी आचार्यहरूका प्रौढ कृतिहरू प्रकाशमा आए । विक्रमको आठौंदेखि दशौं शताब्दीसम्मको काल संस्कृत आलोचनाका लागि साँच्चै नै मौलिक चिन्तन र सिर्जनात्मक प्रतिभाको युग थियो । यस अवधिमा कुन्तक, क्षेमेन्द्र, भोज, महिम भट्ट आदि काव्यशास्त्रका प्रौढ विचारकहरूको उदय भयो । यिनीहरूले आनन्दवर्धनको ध्वनिसिद्धान्तको विरोध अथवा उपेक्षा नै गरे। तथापि ध्वनि सिद्धान्तले सहृदय (काव्य-रसिक) हरूबीच आफ्नो लोकप्रियता बढाउँदै गएको देखिन्छ । अन्तमा शैवदर्शन तथा काव्यशास्त्रका विलक्षण प्रतिभाशाली विद्वान् अभिनव गुप्त (विक्रम ११ औं शताब्दी) ले लोचनटीकाद्वारा **ध्वन्यालोक**का सारा विरोधीहरूको मतलाई निरस्त पारेर ध्वनिसिद्धान्तलाई काव्यविवेचनका लागि अपरिहार्य बनाइदिए । अभिनव गुप्तपछि संस्कृतका प्रथम व्यावहारिक समन्वयवादी आलोचक मम्मट (विक्रमको बाह्रौं शताब्दी) ले पनि ध्वनिसम्प्रदायको दृढीकरण गरे । संस्कृत काव्य शास्त्रका अन्तिम उल्लेखनीय आचार्य पण्डितराज जगन्नाथ (विक्रम सत्रौं शताब्दीको उत्तरार्द्ध) ले त आफ्नो प्रौढ कृति **रसगङ्गाधर**मा ध्वनिकारलाई 'अलङ्कारसरणि व्यवस्थापक' भन्दै सर्वमान्य घोषित गरेका छन् ।

ध्वनिसिद्धान्तले काव्यको प्रमुख सम्प्रदाय बन्ने कारण वस्तुतः विभिन्न काव्यसिद्धान्तहरूमा व्यवस्था मिलाउने ऐतिहासिक आवश्यकताले गर्दा थियो । त्यस वखत काव्यमा नाटक आदि अन्य विधा (कला होइन, किनकि प्राचीन संस्कृत शास्त्रकार-हरूको शब्दावलीमा कला अनेक प्रकारका व्यावसायिक सीपहरूको संज्ञा थियो)हरूसरह एउटा सुपरिभाषित स्वरूपविवेचनको खाँचो थियो । भामह आदि पुराना आलङ्कारिकहरूले अलङ्कार गुण, रीति आदिको भेदप्रभेदको व्यापक वर्णन प्रस्तुत गरेका थिए, तर काव्यको स्वरूपका सम्बन्धमा 'शब्दार्थौ' मात्र भनिन्थ्यो । यस्तो सरलीकरणले केही नपुग्ने भएकाले काव्यस्वरूपचिन्तनका आरम्भमा नै 'काव्यको आत्मा' बारे जिज्ञासा शुरू भयो । सर्वप्रथम वामन (विक्रमको नवौं शताब्दी) ले 'रीति- रात्मा काव्यस्य' भनेर काव्यको आत्मा रीति (शैली) हो भन्ने विचार प्रस्तुत गरे। ध्यातव्य के छ भने संस्कृत काव्यशास्त्रका विद्यार्थीलाई काव्यात्मा काव्यलक्षण आदिको प्रश्न उस्तैउस्तै लाग्दछ तर दुवैमा फरक स्पष्ट छ । काव्यलक्षणका खोजीमा संस्कृत काव्यशास्त्रीहरूले पहिले काव्यको आत्मालाई चिन्ने प्रयास गरेको देखा पर्छ र यसै क्रममा संस्कृत काव्यशास्त्रका विभिन्न सम्प्रदायहरू अस्तित्वमा आए ।

आत्मा शब्द हिन्दुदर्शनशास्त्रको हो । न्याय, मीमांसा, योग आदि दर्शनमा यसको अर्थविवेचन सम्प्रदायबमोजिम गरिएको छ, चैतन्यमात्मा' 'ज्ञानाधिकरणमात्मा' इत्यादि । साहित्यशास्त्रमा यस शब्दको वाच्यार्थलाई ग्रहण नगरेर लक्ष्यार्थ 'अस्तित्वका लागि अनिवार्य तत्त्व' मा प्रयोग हुन्छ । काव्यको आत्मा काव्यको सामान्य भाषागत शब्द, अर्थ, गुण, अलङ्कार आदि विभिन्न बाह्यतत्त्वहरूभन्दा बेग्लै किसिमको कुनै अन्तर सर्वाङ्गव्यापी सार तत्त्व हो जसले काव्यको जातीय विशिष्टता स्पष्ट हुन्छ । ध्वनिकारले यसलाई आत्मभूत 'प्रतीयमान' अर्थलाई कुनै सुन्दरीको लावण्यसँग तुलना गरेका छन् जुन नाक, आँखा आदि विभिन्न अङ्गको विशेष सौन्दर्य मात्र नभएर सबैको विशिष्ट संयोजनबाट व्यक्तित्वको आन्तरिक कान्तिका रूपमा अनुभूतिगम्य हुन्छ । यसैलाई ध्वनिसंज्ञा दिइएको छ । यो नै काव्यको आत्मा हो । आनन्दवर्धनभन्दा अगाडि गुण, अलङ्कार, रीति आदिलाई काव्यको प्रमुख तत्त्व मान्ने आचार्यहरूको ध्यान पनि काव्यको कुनै अनिवार्य अन्तस्तत्त्वतर्फ गएको थियो । धेरै जसो संस्कृत काव्यशास्त्रका दृष्टि यससम्बन्धमा अलङ्कारसम्म मात्र गयो । स्मरणीय के छ भने अलङ्कारको महत्त्व कविताका लागि सधैं प्रथमकोटिको रहेको छ । तथापि यसलाई आत्मा मान्न सकिंदैन । अलङ्कार (शास्त्र) लाई संस्कृतमा समीक्षाको पर्याय मान्दामान्दै पनि त्यो काव्यको शरीर रूपकमा बाह्यतत्त्व नै रहन्छ । आत्मा भन्ने अन्तर अनुभूतिगम्य रस, भाव, ध्वनि, रमणीयार्थ हुन सक्छ, जुन स्वतः सुन्दर होस् । यसैले उद्भट जस्ता अलङ्कारसम्प्रदायका गम्भीर आलोचकले अलङ्कारको परिभाषा 'सौन्दर्यमलङ्कारः' बताएर यसलाई व्यापकता दिए । वामनले रीति, कुन्तकले वक्रोक्ति, क्षेमेन्द्रले औचित्यलाई काव्यको आत्मा, सौन्दर्य, रमणीयता अथवा चारुत्व आदि अनेक नामले प्रसिद्ध अन्तरतत्त्वको अनुभूति गराउने सामर्थ्यका लागि नै चिनाएका छन् । रस अथवा ध्वनिलाई काव्यको आत्मा पनि काव्यमा चारुत्व प्रदान गर्ने शक्तिले गर्दा नै मानिएको हो । लोचनकार अभिनवगुप्तले प्रष्ट के भनेका छन् भने यस सम्बन्धमा सारा शास्त्रार्थको आशय चारुत्व रमणीयार्थको प्रतीति नै काव्यको आत्मा भन्ने विवाद खालि नामका लागि मात्र भएको छ (ध्वन्यालोक १.१३ को व्याख्या) ।

यस किसिमले आनन्दवर्धनअगाडि काव्यको कुनै सूक्ष्म अन्तरतत्त्व वा सूक्ष्म अर्थको स्पष्ट परिभाषा नभए तापनि त्यसको सत्ताबारे चर्चा अवश्य भइरहेझैं लाग्छ । भामह (काव्यालङ्कार २.३४) दण्डी (काव्यादर्श २.१८०) आदिले पनि अलङ्कार, गुण आदिको विवेचनप्रसङ्गमा वाच्यका अतिरिक्त प्रतीत अर्थबारे उल्लेख गरेका छन् । आनन्दवर्धनले गुण, अलङ्कार आदि काव्यतत्त्वहरूका सन्दर्भमा यस प्रतीयमान अर्थको भूमिका सुनिश्चित गरे । अर्थको गूढता नै त्यसको महत्त्व हो । अलङ्कारको महत्त्व आनन्दवर्धनले पनि बुझेका थिए, तर त्यसको गुणवत्ता र उपयोगितालाई बढाउनका लागि नै ध्वनिको कल्पना आवश्यक भयो । काव्यतत्त्वविश्लेषणका लागि काश्मीरका यी महान् आचार्यहरू अगाडि सर्दै थिए र यसै क्रममा काव्यको 'शरीररूपक' को उल्लेख हुन थाल्यो । अलङ्कार, गुण आदि शरीरका विशेषता जाहेर गर्ने तत्त्व नै हुन् । वामनले काव्यको आत्मा घोषित गरेको रीति (शैली) ले पनि काव्य शरीरको बाह्यआकारलाई मात्र बुझाउँछ ।

शरीरस्य आत्मा झैं कुनै प्राणतत्त्वसँग ध्वनि वा रसलाई नै दाँज्न सकिन्छ । यसै उद्देश्यले ध्वनिको सिद्धान्त स्थापित भयो जुन

पछि गएर काव्यशास्त्रको प्रमुख सम्प्रदाय बन्यो। ध्वनि र त्यसको प्रमुख भेद रस (ध्वनि) विना श्रेष्ठ काव्यको अस्तित्व नै हुन नसक्ने धारणा सहृदय समाज (काव्यपाठक) मा रूढ हुँदै गयो । यसैले ध्वनिसम्प्रदायका प्रमुख आचार्य र काव्यका प्रथम सर्वाङ्गीण विवेचक मम्मटले आफ्नो प्रसिद्ध काव्यलक्षणमा यसको शब्दश: उल्लेख गरेका छैनन्। उनका परवर्ती साहित्यदर्पणकार आदिले यसका लागि उनका लक्षणको विरोधसमेत गरेका छन्। मम्मटका विचारमा श्रेष्ठ काव्यको शब्दार्थ निश्चित रूपले ध्वन्यात्मक तथा सरस हुने भएकाले यस्तो उल्लेख आवश्यक थिएन । काव्यको सर्वसम्मत र निर्दोष परिभाषा गर्नु कति गाह्रो छ, यो तथ्य आनन्दवर्धनले राम्ररी थाहा पाएका थिए र यस प्रश्नलाई प्राय: जानीबुझी उपेक्षा गरेका थिए । उनका प्रबल विरोधी महिम भट्टले आफ्नो ग्रन्थ व्यक्तिविवेक (विमर्श १, श्लोक ९५ पछि) मा यसका लागि उनको उपहास पनि गरेका छन् । वास्तवमा आनन्दवर्धनले काव्यका स्वरूपको ऐतिहासिक विकासशीलतालाई बुझेका थिए । अनेक युगमा रसप्रधान, गुणप्रधान अलङ्कार प्रधान र वस्तुप्रधान काव्यपरम्परा प्रसिद्ध भएकाले काव्यको सर्वसम्मत एउटा मात्र लक्षण बनाउनु बडो गाह्रो हुन्छ, त्यसैले काव्य मात्रको कलादृष्टिले कुनै व्यापक र सकेसम्म शाश्वत आन्तरिक तत्त्वलाई केलाउनु बढी उपयोगी थियो। ध्वनिको अन्वेषण र प्रतिपादनले यस दिशामा आनन्दवर्धनलाई अभूतपूर्व सफलता प्राप्त भयो। ध्वनिविरोधी, महिम भट्ट आदिलाई पनि रसलाई काव्यको आत्मा मान्नमा कुनै आपत्ति थिएन । वस्तुत: 'प्रतीयमान अर्थ' को काव्यमा आवश्यकता र अस्तित्वको पनि उनले अस्वीकार गर्न सकेनन्। उनीहरूको विरोधको विषय थियो प्रतीयमान अर्थ बुझाउने शब्दको नयाँ शक्ति व्यञ्जनाको आवश्यकताबारे र यसै सिलसिलामा आनन्दवर्धनको लगत्तैपछि ध्वनिविरोधी विद्वान्हरूका प्रौढ कृतिहरू प्रकाशमा आए।

ध्वनिसिद्धान्तको काव्यमा महत्त्वको चर्चा आनन्दवर्धन अगाडि भइसकेको तथ्य उनले ध्वन्यालोकको आरम्भमै "काव्यस्यात्मा ध्वनिरिति बुधैर्यत्समाम्नात पूर्वम्" भनेर उल्लेख गरेका छन्। यो चर्चा गर्ने विद्वान्हरू भाषाविद् (वैयाकरण) मात्र थिएनन् । के सत्य हो भने काव्यगत शब्दार्थमा प्रतीयमान वा ध्वनि अर्थको अनुसन्धान र उपलब्धिको प्रक्रियामा आनन्दवर्धन जस्ता आलोचकलाई वैयाकरण-हरूको स्फोटसिद्धान्तले ठूलो प्रेरणा दिएको हो । आनन्दवर्धनकै अनुसार "व्याकरण सारा विद्याहरूको आधार हो र यसैले कुनै पनि विद्वान् प्रथमत: वैयाकरण नै हुन्छ" । तथापि काव्यालोचनको अधिकारीका सम्बन्धमा उनको दृष्टि स्पष्ट थियो । ध्वनिकारका अनुसार आलोचकका लागि सहृदयता, रसिकता, सौन्दर्यप्रेम अर्थात् रस, गुण, अलङ्कार आदिमा रुचि आवश्यक हुन्छ । केवल व्याकरण र कोशका भरमा काव्यको ध्वनि जस्तो गूढार्थलाई केलाउन सकिदैन- "शब्दार्थशासनज्ञान-मात्रेणैव न वेद्यते । वेद्यते स तु काव्यार्थ तत्त्वज्ञैरेव केवलम्" (ध्वन्यालोक १.७)। यसैले उनका भनाइमा ध्वनिको चर्चा गर्ने आचार्यहरू मात्र शास्त्रकार नभएर काव्यतत्त्वविद् थिए । तथापि उनको समयमा यसको स्वरूपबारे आलोचकहरूबीच घोर वादविवाद चल्दै थियो ।

यी ध्वनिविरोधी काव्याचार्यहरूको पनि लामो परम्परा थियो। यस सिलसिलामा पहिलो नाम मनोरथ कविको देखा पर्छ। लोचनकार अभिनव गुप्तका अनुसार यिनी आनन्दवर्धनका समकालिक थिए । यिनको एक श्लोक आनन्दवर्धनले (पूर्वपक्षका लागि) स्वयं उद्धृत

गरेका छन् जसको अभिप्राय के छ भने "आलोचना क्षेत्रमा ध्वनिको चर्चा बेकार हो, किनकि ध्वनि कुनै चमत्कारसुख पैदा गर्ने अर्थालङ्कार होइन, कर्णसुख दिने शव्दालङ्कार पनि यो होइन, वचन भङ्गिमा अथवा वक्रोक्तिको प्रकार पनि यो होइन भने यस्ता अगोचर तत्त्वको स्वरूप कसरी परिभाषित गर्न सकिन्छ ?" (ध्वन्यालोक, १.१)। आचार्य मनोरथ ध्वनिविरोधीहरूमा अभाववादी थिए। उनका अतिरिक्त ध्वनिविरोधी अन्य आचार्यहरूको वर्गलाई 'भाक्त (लक्षणा) वादी' भनिएको छ। यिनीहरू ध्वनिलाई लक्ष्यार्थ मात्र मान्दथे र यसका लागि व्यञ्जनावृत्तिको कल्पना अनावश्यक मान्नु हुन्थ्यो। आनन्दवर्धनले बताएका ध्वनिविरोधी आचार्यहरूको एक अर्को वर्ग अलक्षणीयतावादीहरूको थियो। यिनीहरूका मतमा ध्वनि जस्तो गूढार्थको आभास कहिलेकाहीं हुन्छ, तर यसको परिभाषा गर्न सकिँदैन। अभिनव गुप्तका अनुसार ध्वनिका अभाववादीहरूको पनि तीन वर्ग हुन सक्छ– १. गुण अलङ्कार, रीति आदि काव्यतत्त्व आदिमा नै पर्नाले ध्वनि काव्यतत्त्व हुन सक्तैन; २. गुण अलङ्कार आदि तत्त्वबाट भिन्न काव्यतत्त्व (ध्वनि जस्तो) सौन्दर्यहीन हुन्छ अतः अनुपादेय हो, अथवा ३. यदि ध्वनि यस्ता कुनै शोभाकारी काव्यतत्त्व हो भने त्यो पूर्वोक्त तत्त्व (गुण अलङ्कार आदि) को अन्तर्गत नै पर्छ। यस किसिमले अभाववादीको तीन र अन्य दुवैको एकएक गरी ध्वनिविरोधीहरूको पाँच वर्ग हुन सक्छ। अभिनव गुप्तका अनुसार पहिला अभाववादी विरोधीहरू विपर्यस्त थिए अर्थात् चार्वाक जस्तै आफ्नो दृष्ट मतलाई मात्रै प्रमाण मान्दथे। दोस्रो लक्षणवादीहरू सन्देहवादी जस्तै ध्वनि स्वरूपको अनुभवगम्यतालाई लुकाउने प्रयास गर्दथे। तेस्रा अनि अनिर्वचनीयतावादीहरू ध्वनितत्त्वका अनुभवलाई लुकाउन नखोजे पनि व्याख्या गर्न असम्भव मान्दथे।

माथिका सबै प्रकारका ध्वनिविरोधीहरूका पृथक् वर्गहरूका पृथक् आचार्य, तिनका ग्रन्थ वा उद्धरणहरू प्राप्त नभएकाले के अनुमान हुन्छ भने लक्षणका (पूर्वपक्ष) लागि आनन्दवर्धन स्वयंले यी सबै विकल्पहरूको कल्पना गरेका थिए होलान् अथवा सहृदय (आलोचना) गोष्ठीहरूमा चर्चापरिचर्चाका क्रममा यस्तो विरोधहरू ध्वनिकारले सुन्नुपरेको होला। तर के सत्य हो भने भरत, भामह आदि प्राचीन आचार्यहरूका ग्रन्थमा उपलब्ध प्रतीयमान अर्थको सङ्केत र त्यस विषयका वादविवादबाट नै ध्वनिसम्प्रदायको विकास भएको हो।

आनन्दवर्धनको लगत्तै पछि वा समकालमा ध्वनिसिद्धान्तका प्रमुख विरोधी आचार्यहरूमध्ये भट्टनायकको नाम सर्वोपरि छ। यिनको ग्रन्थ **हृदयदर्पण** उपलब्ध छैन। तथापि अभिनव गुप्त तथा केही अन्य टीकाकारहरूका उद्धरणहरूबाट यिनको गम्भीर आलोचनाबुद्धिबारे पर्याप्त प्रकाश आउँछ। संस्कृत साहित्यमा भट्टनायक सबभन्दा ठूला मनोवैज्ञानिक समीक्षकका रूपमा देखा पर्छन्। रससिद्धान्तको विवेचनक्रममा यिनले प्रतिपादित गरेको साधारणीकरणको सिद्धान्तलाई सवैले मान्यता दिएका छन्। भट्टनायकले शब्दको व्यञ्जनाशक्तिलाई नमानेर काव्य (शब्द) मा भावकत्व नामक व्यापार (शक्ति) तथा रसास्वादका लागि भोजकत्व नामक व्यापारको प्रतिपादन गरेका छन्। अभिनव गुप्तले यिनका मतको खण्डन गरेर व्यञ्जनावाट नै उपर्युक्त दुवै काव्यव्यापारको काम चल्ने कुरा सिद्ध गरेका छन्। शब्दशक्ति- बारे यिनको विवेचन सम्पूर्ण रूपमा उपलब्ध छैन, तथापि प्रबल ध्वनिविरोधी महिम भट्टको **व्यक्तिविवेक** (१.४) तथा त्यसका टीकाकार रुय्यकका

अनुसार यिनको **हृदयदर्पण** ग्रन्थ ले ध्वनि ध्वंस (खण्डन) गरेको जानकारी प्राप्त हुन्छ ।

स्मरणीय के छ भने ध्वनिविरोधी आचार्यहरू प्रथमत: साम्प्रदायिक दृष्टिले मीमांसक थिए। यिनीहरू मीमांसादर्शनअनुसार केवल अभिधाशक्तिका समर्थक थिए। आनन्दवर्धनले ध्वनिविरोधीको अभाववादीहरूको जुन वर्गमाथि बताइएको छ, त्यसले प्राय: मीमांसकहरूलाई नै इङ्गित गर्छ । ध्वनि तथा व्यञ्जनाको विकासक्रम तुलनात्मक तथा ऐतिहासिक दृष्टिले समान परिस्थितिमा भएको देखा पर्छ । स्फोटवादको चरम विकास भर्तृहरिको **वाक्यपदीयमा** देखा पर्छ । मीमांसकहरूले वैयाकरणहरूको वर्णव्यञ्जकताको सिद्धान्तको खण्डन गरेका छन् । कुमारिल भट्टको श्लोकवार्तिकमा स्फोटवादको खण्डन भएको छ । मीमांसादर्शनमा वाक्यार्थविवेचना बडो सूक्ष्म ढङ्गले भएको छ । मीमांसकहरूको एक वर्गलाई अभिहितान्वयवादी भनिन्छ। यिनीहरूका विचारमा शब्दको अर्थ अभिधावृत्तिद्वारा हुन्छ । उनीहरूको एक अर्का वर्गलाई अन्विताभिधानवादी भनिन्छ । यिनीहरूका विचारमा सम्पूर्ण वाक्यमा अन्वित (सम्बद्ध) शब्दको नै अर्थबोध हुन्छ। अत: तात्पर्यावृत्तिको आवश्यकता छैन । तर व्यञ्जनावादीहरूका अनुसार तात्पर्यावृत्तिले बुझाएको अर्थ पनि वाच्यार्थ मात्रै हो । वाच्यअर्थबाट भिन्न गूढ प्रतीयमान अर्थलाई शब्दको यस व्यापारले बुझाउन सक्तैन । यसै क्रममा साहित्यिक (ध्वनिवादी)हरूले मीमांसकहरूको निमित्तवादी ध्वनिविरोधको पनि खण्डन गरेका छन् । निमित्त वादीहरू शब्दका सारा अर्थहरूलाई 'निमित्त मानेर शब्दलाई 'नैमित्तिक' (कारण) बताउँदै 'व्यञ्जना' जस्ता विशेष शक्तिलाई अनावश्यक ठहऱ्याउँछन् । ध्वनिवादीहरूले यसको खण्डन निमित्तको स्वरूप (व्यञ्जक) शब्दमा नमिल्ने भएकाले गरेका हुन् । निमित्त कारक (माटाले घैला बनाए जस्तै) तथा ज्ञापक (दियोले घैला देखाए जस्तै) दुई प्रकारको हुन्छ । प्रतीयमान अर्थ उत्पन्न हुँदैन, ज्ञापित पनि हुँदैन (यसो भए त्यो वाच्यार्थभन्दा पहिले नै सिद्ध हुनुपर्छ, तर व्यङ्ग्यार्थको ज्ञान 'वाच्यार्थ'को ज्ञान भएपछि मात्र हुन्छ, अत: वाच्यार्थ उसको प्रकाशक हो, ज्ञापक होइन) ।

निमित्तवादीहरूका अतिरिक्त मीमांसकहरूको अभिधाका समर्थक दुई अरू वर्ग देखा पर्छन् । यिनीहरूलाई 'इषुदीर्घ व्यापारवादी' तथा 'तत्पर शब्दार्थ' वादीका रूपमा चिनिन्छ। यी दुई मतका पोषक क्रमश: रस-सिद्धान्तका प्रसिद्ध व्याख्याकार भट्टलोल्लट तथा दशरूपककार धनिक धनञ्जय जस्ता साहित्यका आचार्य थिए ।

पहिलो वर्गका आचार्यहरू वाणको दृष्टान्तद्वारा के बुझाउँदथे भने एक तीरले एकैपटकमा शत्रुको कवच छाला, मासु आदिलाई वेध गर्दै जसरी हृदयमा प्रवेश गरी प्राणान्त गर्छ, त्यस्तै अभिधाले एकैपटकमा शब्दको सारा अर्थलाई बुझाउन सक्षम हुन्छ । यो सिद्धान्त शब्द, बुद्धि, कर्म आदिको एउटै शक्तिले सारा व्यापार (काम) गर्दैन भने भारतीय दर्शनको मान्यताको विरुद्ध देखा पर्छ । मम्मटले मीमांसादर्शनकै अनेक उदाहरणबाट यसको खण्डन गरेका छन् । तात्पर्यवादी धनिकको "यत्पर: शब्द: स शब्दार्थ:" सिद्धान्तको पनि साहित्यदर्पणकार विश्वनाथले खण्डन गरेका छन् ।

ध्वनिवादी आचार्यहरूले वाच्यार्थ र व्यङ्ग्यार्थको भिन्नतालाई अनेक युक्ति र रोचक दृष्टान्तहरूद्वारा बुझाएका छन् । साहित्यिक भाषाको ध्वनि भावमूलक हुन्छ । त्यो वक्ता, श्रोता, सन्दर्भ आदिले गर्दा भिन्न, अनिश्चित र बहुसङ्ख्यक हुन सक्छ । यो

कोश, व्याकरणबाट सुनिश्चित कुनै एक सङ्केतित शब्दार्थ हुँदैन, बरु रचनाकार र सहृदय (विशिष्ट पाठक, श्रोता) को विशेष अनुभूति वा अभिप्रायमा निर्भर हुन्छ । यस मतलाई, आनन्दवर्धन, अभिनव गुप्त, मम्मट आदिले अकाट्य तर्कहरूद्वारा सिद्ध गरेका छन् ।

ध्वनिलाई शब्दको द्वितीय शक्ति लक्षणामा अन्तर्भाव मान्ने भाक्तवादीहरूको किटान गरेर उल्लेख पाइँदैन । तथापि यस मतका पोषक दुई आचार्य मुकुल भट्ट र वक्रोक्तिजीवितकार कुन्तकलाई मानिन्छ । मुकुल भट्टले आफ्नो ग्रन्थ **अभिधावृत्ति मातृकामा** अभिधाको साथै लक्षणावृत्तिको विस्तृत विवेचन गरेर व्यञ्जनाद्वारा प्रतीयमान अर्थ ध्वनिलाई पनि लक्षणाशक्तिद्वारा बोध्य मानेका छन् । कुन्तकले वक्रोक्तिसिद्धान्तको स्थापनाक्रममा वक्रोक्तिको एक भेद उपचारवक्रताअन्तर्गत अनेक प्रतीयमान अर्थलाई लिएका छन् । भक्ति र उपचार लक्षणाकै नामान्तर हुन् । यद्यपि मुकुल र कुन्तक दुवै एक शब्दशक्ति अभिधाकै समर्थक थिए तथापि अभिधाकै एक अङ्ग मान्ने लक्षणाद्वारा व्यङ्ग्यार्थको पनि बोध प्रतिपादित गर्नाले यिनीहरूलाई लक्षणा (भाक्त) वादी भनिन्छ । प्राचीन काव्यशास्त्री विद्याधरले आफ्नो **एकावली** ग्रन्थमा कुन्तकलाई स्पष्ट रूपमा भक्ति (लक्षणा) वादी बताएका छन् ।

ध्वनिलाई लक्षणामा अन्तर्भाव मान्नेहरूको खण्डन मम्मटले जोडदार शव्दमा गरेका छन् । उनको मुख्य तर्क के छ भने लक्षणाका लागि पहिलो शर्त हो– मुख्य (सङ्केतित) अर्थ बुझ्नमा बाधा पर्नु । **घुम्ने मेचमा अन्धो मान्छे** यो काव्यशीर्षकको अन्धोको लक्ष्यार्थ विवेकहीन हो किनकि यसको मुख्य सङ्केतित अर्थ शारीरिक रूपले दृष्टिहीन सत्य सिद्ध हुँदैन । अतः प्रथम अर्थ वाधित हुनाले सम्वद्ध अर्थ 'विवेकहीन' लाई हामी उपचार अथवा लक्षणाले बुझ्दछौं । तर व्यञ्जनाको दृष्टान्त 'सूर्यास्त भयो' का प्रतीयमान अर्थहरू 'घर फर्कौं' 'दियो बालौं' आदिको प्रतीतिका लागि मुख्य अर्थ 'सूर्यबिम्ब देख्न सकिन्न' ले कुनै बाधा उपस्थित गर्दैन , बरु सहायता नै गर्छ । यस किसिमले व्यञ्जनावादीहरूले खण्डनात्मक तथा रचनात्मक अनेक तर्कहरूद्वारा चतुर्थ (अभिधा, लक्षणा, तात्पर्या अतिरिक्त) शब्दशक्तिको स्थापना गरेका छन् । यस क्रममा उनीहरूले अखण्ड बुद्धि, स्मृति, अर्थापत्ति आदि अनेक सम्भव कारणहरूको ध्वनिका लागि अपर्याप्तता सिद्ध गरेका छन् ।

ध्वनि अथवा व्यञ्जनावादीहरूको अन्तिम प्रबल विरोध अनुमानवादीहरूद्वारा भयो । न्याय (तर्क) शास्त्रीहरूको अनुमानप्रणालीद्वारा प्रतीयमान अर्थको बोध तथा रसास्वाद अथवा समस्त सौन्दर्यबोधलाई सम्भव बनाएर व्यञ्जनाको आवश्यकतालाई निरर्थक बताउने महाविद्वान् आचार्य थिए काश्मीरकै राजानक महिम भट्ट। यिनको प्रसिद्ध ध्वनिखण्डनग्रन्थको नाम हो **व्यक्तिविवेक** । महिम भट्टपनि काश्मीर शैवागमका प्रबल समर्थक देखा पर्छन्। साथै उनको व्याकरण र अन्य शास्त्रको पाण्डित्य पनि आनन्दवर्धनकै टक्करको थियो । उनले यो ग्रन्थ प्रायः व्यक्तिगत रिसमा लेखेको हुनुपर्छ 'युक्तोऽयमात्मसदृशान् प्रतिमे प्रयत्नो' (**व्यक्तिविवेक** १.२) । महिम भट्ट ध्वनिकारको स्थापित महानतालाई पनि स्वीकार गर्छन् (**व्यक्तिविवेक** १.३)। उनको विध्वंसकारी पाण्डित्यले नै उनलाई लोकप्रियताको सौभाग्य दिएन । प्रतीयमान अर्थको काव्यमा सत्ता उनले पनि स्वीकार गरेका छन् । उनको प्रतिपादक व्यञ्जना (व्यक्ति) शक्तिलाई यिनले तार्किक प्रवरले अनुमानबाटै उछिन्न चाहेका छन् । महिम

भट्टभन्दा पहिले शङ्कुक जस्ता आचार्यले रस (ध्वनि) को प्रतीतिलाई अनुमिति सिद्ध गर्ने प्रयास गरे, जुन सफल हुन सकेन ।

महिम भट्टले अभिधाद्वारा वाच्य र गम्य दुई अर्थ तथा उपचारत: व्यङ्ग्य-अर्थको अस्तित्व पनि मानेका छन् । ध्वनिको खण्डनका सिलसिलामा यस प्रकारको कथन विरोधाभास हुनाले उनले ध्वनिको प्राणभूता व्यक्ति (व्यञ्जना) को खण्डन गरेका छन् (व्यक्तिविवेक १, ए ३ विमर्श को श्लोक ३३) । शब्दको एक मात्र अर्थ बुझाउन अभिधा तथा अन्य अर्थ (ध्वनि) को बोधका लागि भाषेतर अनुमान जस्तो प्रक्रियाको सहारा लिनुपर्ने मतका पोषक महिम भट्ट देखिन्छन् । पछिका आचार्यहरूले अनुमानको तर्कशास्त्रीय शुद्धता (हेतु) काव्यगत प्रतीयमान अर्थहरूमा सम्भव नभएका कारणले उनको मत अनुपादेय घोषित गरेका छन् । कुनै पनि व्यङ्ग्यार्थको अनुमानद्वारा सिद्धिका लागि अनुमान निर्भ्रान्त हुनुपर्छ । तर्कपद्धतिअनुसार त्यसको शुद्धता निश्चित हुनुपर्छ जुन रस, अलङ्कार, वस्तु आदिको अनुभवगम्य प्रतीयमान अर्थमा सम्भव हुँदैन । तथापि महिम भट्टले यस्ता भ्रान्तिजनित अर्थलाई पनि अनुमेय भन्नुको कारण अनुमान प्रमाणको उनको आफ्नो प्रक्रिया थियो । महिम भट्ट भारतीय तर्कशास्त्रको पञ्चावयव प्रणालीका पूर्णत: समर्थक थिएनन् । यस सम्बन्धमा उनले धर्मकीर्ति जस्ता बौद्ध तार्किकहरूको मतलाई आधार बनाएका छन् प्रमाणको अर्थ यथार्थ अनुभव हुन्छ तर महिम भट्टले 'भ्रान्तिरपि सम्बन्धत: प्रभा' भनेर भ्रमलाई पनि अनुमानको शुद्ध हेतु बनाएका छन् । धर्मकीर्तिले प्रमाणवार्तिकमा 'दियोमा मणिको भ्रमलाई' पनि यसै किसिमले प्रभा सिद्ध गरेका छन् । महिम भट्टले स्पष्ट भनेका छन्– व्यङ्ग्य-व्यञ्जक शब्दार्थको सत्यता वा मिथ्यात्वबारे विचार अनुपयोगी हुन्छ । ध्वनिकारका अनुसार पनि काव्यार्थनिर्णयमा ध्वनि वा व्यङ्ग्यार्थको साँचो झूठोको झमेलामा कोही पर्दैन । यसैले महिम भट्टको मतमा भ्रान्तिमूलक अनुमानद्वारा काम चलाउन सकिन्छ । व्यक्तिविवेक, प्रथम विमर्श । परवर्ती ध्वनिवादीहरूले अनुमान जस्तो प्रामाणिक तार्किक प्रक्रियालाई यस मनपरी किसिमले प्रयोग गर्नाको घोर विरोध गरेका छन् । व्यक्तिविवेकका व्याख्याकार प्रसिद्ध आलङ्कारिक रुय्यकले महिम भट्टको उपहास गर्दै उनलाई कसैको मत नमान्ने, महाघमण्डी, आत्मप्रशंसक, वितण्डावादी तार्किक बताएका छन् । महिम भट्टको पाण्डित्य पूर्णत: खण्डनमूलक थियो । यसैले उनले काव्यशास्त्रको विकासमा प्रत्यक्षत: कुनै मौलिक योगदान गर्न सकेनन् । तर व्यञ्जनाको खण्डनका बीचैमा उनले एक लामो अध्याय अनौचित्य अर्थात् काव्यदोषहरूको विवेचनमा जुन लेखेका छन्, त्यो महत्त्वपूर्ण छ । मम्मट जस्ता ध्वनिवादी समीक्षकले आफ्नो काव्यदोषविवेचनको आधार महिम भट्टका कृतिलाई नै बनाएका छन् । यसरी महिम भट्टले काव्यशास्त्रको कुनै अनुमान सम्प्रदाय बनाउन सकेनन् तर ध्वनिको प्रबल विरोध प्रस्तुत गरेर ध्वनिसम्प्रदायलाई नै बढी प्रचारित गरिदिए ।

रुय्यकको अलङ्कारसर्वस्वको टीकाकार जयरथले ध्वनिका बारेमा, उपर्युक्त तात्पर्य, अनुमान आदि बाहृओटा विप्रतिपत्ति (विरोध) को सूचना दिएका छन् । यी सबै विरोधी मतहरूलाई परास्त गर्दै ध्वनिवादीहरूको काव्यशास्त्रमा ठूलो सम्प्रदायको विकास भयो जुन अद्यावधि मान्य छ ।

ध्वनिसम्प्रदायको लोकप्रियताको कारण त्यसले अपनाएको समन्वयवादी तथा सार्वदेशिक र कालातीत काव्यविवेचन शैलीको खोजी हो । यस सम्प्रदायमा शब्द र अर्थको सम्बन्ध-

लाई दार्शनिक र मनोवैज्ञानिक दुवै ढङ्गले अध्ययन भएको छ । ध्वनिवादीहरूले यी दुवै प्रक्रियामा तालमेल मिलाउन सकभर प्रयास गरेका छन् । यसैकारण व्यञ्जना तथा ध्वनिका सिद्धान्तहरू आजका पाश्चात्य भाषा वैज्ञानिक तथा मनोवैज्ञानिक ब्लूम फील्ड तथा आइ.ए. रिचर्डस आदिका शब्दार्थ सिद्धान्तहरूसँग पनि तुलनीय छन् ।

-कृ.च.गि.

नवशास्त्रीयवाद— नवशास्त्रीयतावाद अङ्ग्रेजी भाषाको निओ-क्लासिसिज्म शब्दको नेपाली पर्यायका रूपमा यहाँ प्रयुक्त छ, यद्यपि निओक्लासिसिज्मका लागि हिन्दीमा जस्तै नेपालीमा पनि नवशास्त्रवाद, नवआभिजात्यवाद, नव-उदात्ततावादका साथै नवपरिष्कारवाद र 'नव-क्लासिकलवाद' जस्ता शब्दको पनि प्रयोग गर्ने चलन चलेको छ ।

खास गरेर फ्रान्स र इङ्गल्यान्डमा ईसाको सत्रौं र अठारौं शताब्दीको समयावधिमा सर्वप्रमुख साहित्यिक सम्प्रदायका रूपमा रहेको यो निओक्लासिसिज्म वा नवशास्त्रीयतावाद मूलतः साहित्यमा क्लासिसिज्म वा शास्त्रीयतावादलाई पुनः प्रतिष्ठापित तुल्याउने सचेत प्रयासको परिणाम वा उपज हो । मुख्यतया प्राचीन ग्रीस र रोमका क्लासिकल साहित्यलाई आदर्श मानेर तथा तिनमा आधारित नियम वा शास्त्रीयताको अनुसरण गरेर लेखिएको पुनर्जागरणकाल (रिनेसाँ) पछिको अर्थात् सत्रौं र अठारौं शताब्दीको यूरोपेली साहित्यलाई नवक्लासिकल साहित्य मानिन्छ भने त्यही नवक्लासिकल साहित्यकै आदर्श र मूल्य-मान्यता तथा प्रवृत्ति र सिद्धान्तलाई नवक्लासिसिज्म वा नवशास्त्रीयतावाद भनिन्छ ।

नवशास्त्रवादी वा निओक्लासिकल लेखक-कवि एवं समालोचकहरू के विश्वास गर्छन् भने उनीहरूले खास गरेर रोमका महान् कवि भर्जिल (ई.पू. ७०-१९) र होरेस (ई.पू. ६५-८) का काव्यकृतिमा प्रदर्शित पथको अनुसरण गर्दै प्राचीन ग्रीस र रोमका क्लासिकल साहित्य कृतिगत गुण वा धर्मलाई आफ्ना रचनामा पुनः प्रतिष्ठापित तुल्याएका छन् अर्थात् प्राचीन ग्रीस र रोमको क्लासिसिज्मलाई आत्मसात् गरेर आफ्ना रचनामा त्यसलाई नवीन रूप वा नवजीवन प्रदान गरेका छन् । त्यसैले उनीहरूका अनुसार क्लासिसिज्मको यो नवरूप नै नव-क्लासिसिज्म वा निओ-क्लासिसिज्म हो ।

संक्षेपमा भन्ने हो भने शास्त्रीयतावाद वा क्लासिसिज्मका जुन मान्यता, प्रवृत्ति, सिद्धान्त र आदर्शहरू छन्, जुन कलात्मक संयम, परिष्कार र उद्देश्यहरू छन्, वास्तवमा तिनैलाई साहित्यमा पुनः प्रतिष्ठापित तुल्याउने साहित्यकारहरूको सचेत प्रयासको परिणाम-स्वरूप नै पाश्चात्य साहित्यमा निओ-क्लासिसिज्म वा नवशास्त्रीयतावाद को उदय भएको हो । यद्यपि यस नवशास्त्रीयतावादलाई भिन्नभिन्न देशका भाषासाहित्यले भिन्नभिन्न समयमा अँगालेको देखिन्छ तापनि खास गरेर ईसाको सत्रौं र अठारौं शताब्दीका यूरोपेली साहित्यमा देखा परेको एक विशेष युग नै नवशास्त्रीयतावादको युग थियो ।

पुनर्जागरणकाल (रिनेसाँ) को अन्तिम चरणतिर अर्थात् ईसाको सोह्रौं शताब्दिको अन्त्य र सत्रौं शताब्दीको शुरूतिर अनेकौं यूरोपेली देशका लेखकहरूले व्यक्तिवादितालाई परित्याग गर्दै पूर्वनिर्धारित रीति, नीति र नियमअनुरूप लेख्ने जुन कृत्रिम वा रीतिवादी लेखनशैलीलाई फेसनकै रूपमा प्रचलनमा ल्याए, वास्तवमा त्यही प्रवृत्ति नै नवशास्त्रीयतावादको पूर्वाधार थियो । यसरी नवशास्त्रीयतावादको थालनीमा कुनै निर्धारित

रीति, नीति वा नियमअनुरूप नै साहित्यरचना गर्ने चलन चलेपछि नाटक-लेखनमा पनि अन्वितित्रय (थ्री युनिटिज: युनिटी अफ टाइम, प्लेस एन्ड एक्सन) अर्थात् १) नाटकको काल त्यो खेल्न जति समय लाग्छ त्यति नै अथवा बढीभन्दा बढी चौबीस घण्टाको हुनुपर्छ भन्ने समयान्विति, २) नाटकको दृश्य एक ठाउँमा रहनु पर्दछ र अरू ठाउँमा भएका कुरा वा घटनाको केवल वर्णन मात्र हुन सक्तछ, प्रदर्शन हुन सक्तैन भन्ने स्थानान्विति र ३) नाटकको विषय एकै र अभङ्ग हुनुपर्दछ, दुई प्रकारका विषयको अथवा भनूँ संयोगान्त र वियोगान्त विषयको मिश्रण हुनुहुँदैन भन्ने क्रियान्विति, यी तीन कुराको अन्वितिको नियम पालन गर्नुपर्ने भएको हो ।

लेखनका सन्दर्भमा यस्तो विधिनिषेधको नियम स्पष्ट रूपमा सर्वप्रथम भाषिक क्षेत्रमै देखा पर्‍यो। पुनर्जागरणकाल भाषिक स्वातन्त्र्यको युग थियो, तर पछि नवशास्त्रीयतावादको युग शुरू भएपछि परिष्कृत एवं परिमार्जित भाषाप्रयोग गर्ने चलन चल्यो। यसै सिलसिलामा अशुद्धिहरूलाई हटाएर भाषामा शुद्धता ल्याउन तथा भाषालाई नियमित-संयमित एवं परिष्कृत-परिमार्जित रूप प्रदान गर्न सत्रौं शताब्दीमा आआफ्ना राज्यसत्ताको संरक्षणमा फ्रान्स, स्पेन, पुर्तगाल तथा जर्मनीमा अनेक एकेडेमीहरूको स्थापना भयो । तिनमा भाषाक्षेत्रमा पूर्वोक्त कार्य गर्नाका लागि स्थापित उपर्युल्लिखित एकेडेमीहरूमध्ये अग्रगण्य स्थान भने फ्रेन्च एकेडेमीकै थियो । भाषालाई नियम र संयमको परिधिभित्र प्रतिष्ठापित तुल्याउँदै र निश्चित अर्थवाहक बनाउँदै यसलाई शुद्ध, सुन्दर एवं कला र विज्ञानविषयक अभिव्यक्तिका लागि पनि सशक्त र सक्षम तुल्याउन शब्दकोश, व्याकरण, काव्यशास्त्र तथा अलङ्कारशास्त्रहरू तयार पार्ने योजना उक्त एकेडेमीहरूले बनाए अनि लक्ष्यअनुरूप कतिपय शब्दकोश तथा व्याकरण तयार पनि पारिए। बेलायतमा पनि सन् १७१२ मा खास गरेर अङ्ग्रेजीका प्रसिद्ध व्यङ्ग्यलेखक जोनाथान स्विफ्ट (सन् १६६७-१७४५) ले यस्तो एकेडेमीको स्थापनाका लागि प्रस्ताव राखेका थिए, तर त्यसले ठोस रूप भने कहिल्यै लिन सकेन । जे भए पनि तिनताक बनेका ती एकेडेमीहरू यथार्थमा साहित्य-रचनाका लागि प्राचीन नियम र रीतिहरूको अन्वेषण, सङ्कलन तथा अनुसरण गर्दै खास मानस्तर (स्ट्यान्डर्ड) हरूको निर्धारण गर्ने र सोअनुसार साहित्यसृजना गरेर त्यसमा एकरूपता कायम गर्ने सामान्य इच्छा-आकाङ्क्षाका प्रतिरूप नै थिए। एक किसिमले ती इच्छाआकाङ्क्षाहरू उस वेलाका मानिसहरूले आफ्ना वैयक्तिक समस्या र खास गरी लेखनसमस्यालाई कतिपय सम्बन्धित विशेषज्ञ (एक्सपर्ट) हरूछेउ समाधानार्थ छाडिदिनु र त्यसमा उनीहरूले जे भन्छन् खुरूखुरू त्यसैको अनुसरण गर्नु जस्तो प्रवृत्तिका द्योतक थिए । यथार्थमा यही प्रवृत्ति नै नवशास्त्रीयतावादको प्रमुख निजीपन वा विशेषता हो । पछि ती विशेषज्ञहरूको ठाउँ तर्क (रिजन) र सामान्य विवेक (कमन सेन्स) ले लियो र यही कारणले गर्दा अठारौं शताब्दीमा गएर नवशास्त्रीयतावादकै एक शाखाको रूपमा तर्कवाद वा बुद्धिवाद (र्‍यासनालिज्म) को विकास भयो ।

त्यति खेरको यूरोपमा नवशास्त्रीयतावादी आन्दोलनको प्रमुख केन्द्र चाहिँ फ्रान्स नै थियो र त्यस युगमा फ्रान्सेली साहित्यले समस्त यूरोपेली साहित्यमाथि आफ्नो प्रभाव र प्रभुत्व जमाएको थियो । तिथिमिति नै तोकेर भन्ने हो भने सन् १६३५ मा राजाद्वारा मान्यता प्रदान गरिएको 'फ्रेन्च एकेडेमी' को स्थापना र अझ खास सन् १६३६ मा पिएर कोर्नेलको महत्त्वपूर्ण

त्रासदी (ट्र्याजडी) निस्केपछि नै फ्रान्समा नवशास्त्रीयतावादको युग शुरू भएको हो। कोर्नेलपछि लुई चौधौंको समय (सन् १६४३-१७१५) का महान् त्रासदीकार जाँ रेसाइन, हास्यव्यङ्ग्यनाट्यकार मेलिए, युगान्तकारी कथाकार ला फोंतें, गद्यकार रोसफूको तथा पस्कल र व्यङ्ग्यकार ब्वालो प्रभृतिका कृतिमा नवशास्त्रीयतावादका प्रवृत्ति र आदर्शहरू पाइन्छन्।

यहाँनेर हेक्का राख्नुपर्ने कुरा के छ भने यी नवक्लासिकल कृतिहरूका र प्राचीन क्लासिकल कृतिहरूका मूलतत्त्व वा प्रवृत्ति सामान्यतया उस्तैउस्तै लागे तापनि यी नवक्लासिकल कृतिहरू प्राचीन क्लासिकल कृतिहरूकै बिलकुल कोरा अनुकरण मात्र भने कदापि होइनन्। प्रमाणका लागि समूहगान वा कोरसलाई अगाडि सार्न सकिन्छ। समूहगान वा कोरसलाई प्राचीन क्लासिकल त्रासदीहरूमा सर्वाधिक महत्त्वपूर्ण वैशिष्ट्यका रूपमा लिइन्थ्यो भने तिनै प्राचीन त्रासदीको प्रभाव र अनुकरणमा लेखिएका नवक्लासिकल त्रासदीहरूमा कोरसलाई कुनै स्थान दिइएको देखिँदैन।

नवशास्त्रीयतावादी प्रवृत्तिको सूत्रपात इङ्गल्यान्डमा चाहिं अलिक पछि मात्र अथवा भनूँ फ्रान्समा 'कमनवेल्थ-पिरियड' बिताएर अङ्ग्रेज भारदारहरू स्वदेश फर्केपछि मात्रै भयो। सन् १६६० मा चार्ल्स द्वितीयलाई बोलाएर गद्दीमा बसालेपछि अर्थात् राजसत्ता पुनः स्थापित भएपछि इङ्गल्यान्डको साहित्यमा एक नयाँ युग रिस्टोरेशन पिरियड अर्थात् प्रत्यावर्तन युगको प्रारम्भ भयो। सबभन्दा पहिले खास गरी रङ्गमञ्चको क्षेत्रमा यस परिवर्तनको स्पष्ट प्रभाव देखापरे तापनि जोन ड्राइडनलाई छाडेर यस युगका प्रायः सबैजसो त्रासदी-कमदीकारहरू उपर्युल्लिखित फ्रान्सेली नाटककारका दाँजोमा कमजोर र कम प्रभावशाली देखा परे। अङ्ग्रेजी गद्यका पिता कहलिएका जोन ड्राइडनले चाहिँ आफ्ना सशक्त गद्यकृति, व्यङ्ग्यकविता, समालोचना तथा त्रासदीहरूद्वारा रिस्टोरेसन साहित्यमाथि एकछत्र प्रभुत्व जमाए। यस युगका अङ्ग्रेजी साहित्यमा नवक्लासिकल प्रवृत्ति खोज्नुपरे खास गरेर यिनै जोन ड्राइडनका कृतिहरू केलाउनुपर्छ।

अङ्ग्रेजी साहित्यमा उक्त प्रकार रिस्टोरेसन पिरियड को प्रारम्भ अर्थात् सन् १६६० देखि शुरू भएको नव-शास्त्रीयतावादी युग सन् १७९८ सम्म अर्थात् लिरिकल ब्यालेडको प्रकाशनका साथसाथ त्यहाँ स्वच्छन्दतावादी आन्दोलन (रोमान्टिक मूभमेन्ट) शुरू हुनुभन्दा अघिसम्म लगभग एक सय चालीस वर्षजतिको समयावधिसम्म फैलिएर रहेको फेला पर्छ। सन् १६६० देखि १७०० सम्मको रिस्टोरेसन पिरियड, त्यसपछि सन् १७०० देखि १७४५ सम्मको अगष्टन युग अनि सन् १७४५ देखि १७९८ सम्मको एज अफ सेन्सिबिलिटी भनिने तीन विभिन्न शाखाहरूमा विभाजित रहेको अङ्ग्रेजी साहित्यको नवशास्त्रीयतावादी युगका लेखक-कविहरूमा उपर्युल्लिखित जोन ड्राइडनका अतिरिक्त पोप, एडिसन, स्वीफ्ट, डा. जोनसन, गोल्डस्मिथ तथा एडमन्ड बर्क प्रमुख मानिन्छन्। यी लेखक-कविहरू परम्परावाद (ट्र्याडिस- नालिज्म) का प्रवल पक्षधर हुनाका साथै यिनले क्लासिकल लेखकहरूलाई र अझ खास गरी रोमेली (रोमन) क्लासिकल लेखकहरूलाई अत्यधिक आदर गरेको पाइन्छ। यिनीहरू ग्रीस र खास गरी रोमका क्लासिकल लेखकहरूले साहित्यका प्रमुख विधाहरूमा सर्वोच्च स्तर कायम गर्नाका साथै अनुकरणीय आदर्शसमेत स्थापना गरेका छन् भन्ने कुरामा

विश्वस्त देखिन्छन् । यसप्रकार क्लासिकल लेखक-कविहरूप्रति अत्यधिक आस्था र आदर देखाउने भएकाले नै यिनीहरूलाई नवक्लासिकल वा निओक्लासिकल भनिएको हो। यिनीहरूका अनुसार साहित्य मूलत: त्यस्तो कला हो जसका निम्ति जन्मजात प्रतिभाको आवश्यकता त पर्छ नै परन्तु यसमा सफलता पाउन ज्ञात एवं परिष्कृत साहित्यिक कृतिहरूको लामो समयसम्मको अनवरत अध्ययन, अनुशीलन पनि उत्तिकै आवश्यक हुन्छ ।

खास गरेर रोमेली कवि होरेसको **आर्स पोएटिका** (आर्ट अफ पोएट्री अर्थात् कविता-कला) नामक पुस्तकलाई मुख्य मार्गदर्शक ग्रन्थ मानेर साहित्यरचना गर्न चाहने नवशास्त्रीयतावादी कवि-लेखकहरूले अत्यधिक परिष्कार परिमार्जन तथा त्यसका लागि सचेत प्रयासलाई लेखनका सन्दर्भमा सर्वाधिक महत्त्व प्रदान गरेको पाइन्छ। उनीहरू अन्य स्थापित-परम्परित शास्त्रीय नियम-अनुशासनप्रति पनि पूर्णतया सचेत रहँदै शिल्प एवं भाषाशैलीलाई हुनसम्म संयमित, सन्तुलित एवं परिष्कृत तुल्याउने चेष्टा गर्छन् ! यस सिलसिलामा उनीहरू आफ्ना काव्यकृतिका लागि समयको कसीमा घोटिएर उत्कृष्ट ठहरिएका महाकाव्य, त्रासदी (ट्र्याजडी) कामदी (कमेडी) जस्ता पूर्ववर्ती क्लासिकल काव्यविधाहरूलाई आदर्श मानेर तिनकै अनुकरण-अनुसरण गर्छन् र तिनले प्राप्त गरेका उचाइ वा उपलब्धि हासिल गर्न चाहन्छन्। उनीहरूमध्ये सबै जसोले नै के विश्वास गर्छन् भने यदि काव्यकृतिलाई र अझ खास गरेर नाट्यकृतिलाई उत्कृष्ट र दीर्घजीवी बनाउने हो भने माथि उल्लिखित थ्री युनिटीज अर्थात् अन्वितित्रय को सिद्धान्तलाई व्यवहारमा उतार्नै पर्छ ।

नवशास्त्रीयतावादीहरू मानवतावादलाई अँगाल्दै मानिसलाई सामाजिक संरचनाको एक अभिन्न अङ्गका रूपमा हेर्छन् र मानिसलाई काव्यका विषयवस्तुको मूलस्रोत सम्झन्छन् । उनीहरूका अनुसार काव्यकृति मानवजीवनको अनुकरण हो तथा मानवीय प्रकृतिलाई दर्शाउने ऐना हो। काव्यकृतिले मानवीय क्रियाकलापको जेजस्तो अनुकरण गर्छ तथा त्यसलाई जेजस्तो काव्यात्मक रूप प्रदान गर्छ, त्यसका माध्यमबाट यसले पाठकलाई उपदेश र आह्लाद दुबैको अनुभव गराउँछ । यस उसले 'कला कलाका लागि' होइन अपितु यो मानिसका लागि हो भन्छन् उनीहरू ।

नवशास्त्रीयतावादी कलाकारले आत्मसात् गर्ने विषयवस्तु र तिनका कलाकृतिले अँगाल्ने अपीलमाथि दृष्टि दौडाउँदा उनीहरूले मानिसका सर्वसामान्य प्रवृत्तिहरू, प्रतिनिधि विशेषताहरू तथा मानिसहरूले व्यापक रूपमा आपसमा आदानप्रदान गर्ने अनुभूतिहरू, भावना र विचारहरू एवं आस्वादनहरूमाथि नै विशेष जोड दिएको देखिन्छ । "जुन कुरा बराबर सोचिन्थ्यो तर यति राम्ररी मिलाएर कहिल्यै भनिएको थिएन; वास्तविक अर्थमा वाग्वैदग्ध्य भनेको यही हो" भनेर अलेक्जेन्डर पोपले भनेको कुरा नवक्लासिकल अभिव्यक्तिका सन्दर्भमा शतप्रतिशत सही साबित हुन्छ । यसबाट मानवीय चेतनाका सर्वमान्य क्षेत्रहरूलाई अँगालेर संयमित सन्तुलित एवं परिष्कृत अभिव्यक्ति प्रदान गर्नु नै नवक्लासिकल वा नवशास्त्रीयतावादी कलाकृतिको मूलभूत उद्देश्य हो भन्ने तथ्य प्रकटिन आउँछ ।

सङ्क्षेपमा भन्ने हो भने युगीन नीतिनियम र मर्यादा अनि तर्क र विवेकमाथि विशेष जोड दिँदै स्पष्टता, बौद्धिकता, शिष्टता, संयमितता तथा शाश्वत एवं विश्वजनीन सत्यहरूलाई आत्मसात् गर्नु निओक्लासिसिज्मका मूलभूत मान्यताहरू हुन् । यसले अँगाल्ने आधारभूत विषयवस्तुमा ग्रीस र रोमका पुराण इतिहासका

प्रसङ्ग प्रमुख हुन् भने यसका प्रिय साहित्यरूप हुन् – 'एपिग्राम' अर्थात् परिष्कृत, सारपूर्ण एवं सशक्त गद्यात्मक वा पद्यात्मक लघु रचना, महाकाव्य (खास गरेर ल्याटिन महाकवि भर्जिलको इनीड महाकाव्यको नमूनामा तयार पारिएको) तथा पद्यात्मक त्रासदी वा दुःखान्त । निओक्लासिकल कृतिको शिल्पशैली बडो स्पष्ट, सन्तुलित, संयमित एवं सुसङ्गठित हुन्छ भने यसले अँगाल्ने छन्द मध्यकालीन अङ्ग्रेजी कवि चसर (सन् १३४३-१४००) ले आफ्नो प्रसिद्ध कृति क्यान्टरबरी टेल्समा प्रयोग गरेको जस्तो 'हिरोइक कप्लेट' हुन्छ। इङ्गल्यान्डमा निओक्लासिकल कृतिले अँगालेका 'एपिथेट' अर्थात् कुनै वस्तु वा व्यक्तिका विशेष गुण वा धर्मलाई इङ्गित गर्ने खालका विशिष्ट पदावलीको प्रयोग र वैयक्तिक तथा सामाजिक व्यङ्ग्यको लोकप्रियता विशेष रूपमा उल्लेखनीय रहेको कुरा पनि यस सन्दर्भमा स्मरणीय हुन आउँछ ।

निओक्लासिसिज्म वा नवशास्त्रीयतावादले फ्रान्समा कोर्निल, रेसिन, ब्वायल्यू र बोस्वेटका समयमा चरमोत्कर्ष प्राप्त गरेको देखिन्छ भने १९ औं शताब्दीमा खास गरी ब्रुन्टायर र निसार्दले नवशास्त्रीयतावादी उक्त मानस्तरलाई कायम राख्ने प्रयास गरेको पाइन्छ । फ्रान्समा ब्वायल्यूको **ल आर्ट पोएटिक** (सन् १६७४) र इङ्गल्यान्डमा नवशास्त्रीयतावादी लेखक कविहरूको प्रतिनिधित्व गर्ने विशिष्ट प्रतिभा ड्राइडन, पोप र जोन्सनमध्ये पोपको **एस्से अन क्रिटिसिज्म** (सन् १७११) लाई नवशास्त्रीयतावादका विशिष्ट समीक्षात्मक कृति मानिन्छ ।

जे भए पनि प्राचीन ग्रीस र रोमका क्लासिकल कृतिको अनुकरण गर्ने प्रयास निओक्लासिकल कवि-लेखकहरूले जो गरे त्यो अनुकरण विशेष रूपमा शिल्पगत परिपाटीकै अनुकरण भइदिएको र चेतनाको स्तरमा अनुकरण चाहिं खास रूपमा त्यति हुन नसकेको हुँदा प्राचीन ग्रीसेली-रोमेली क्लासिकल कृतिका कोटिमा निओक्लासिकल कृति आउन नसकेको कुरा स्वतः स्पष्टै छ ।

जे होस्, अठारौं शताब्दीको पूर्वार्द्धसम्मको समयावधिको अङ्ग्रेजी साहित्यमा मुख्यतया क्लासिकल-नवक्लासिकल प्रवृत्तिहरूकै प्राधान्य रहेको पाइन्छ । जोन मिल्टनको **स्याम्सन एगोनिस्ट** नामक क्लासिकल त्रासदीका साथै एडिसन, स्टील, स्वीफ्ट र पोप प्रभृतिका नवक्लासिकल प्रवृत्तिका साहित्यक कृतिहरू यसै समयका हुन् । यद्यपि टमस ग्रे नवशास्त्रीयतावाद र स्वच्छन्दतावादबीचको सङ्क्रमणकालीन समयावधिका कवि मानिन्छन् तापनि उनका प्रारम्भिक काव्यकृतिलाई क्लासिकल धारामै समावेश गरिन्छ । अठारौं शताब्दीको उत्तरार्द्धदेखि चाहिं यूरोपेली र खास गरी अङ्ग्रेजी भाषासाहित्यमा नवशास्त्रीयतावाद-विरोधी रोमान्टिक आन्दोलनका प्रारम्भिक प्रवृत्तिहरू स्पष्ट रूपमा देखा पर्न थाले ।

नेपाली साहित्यमा नवशास्त्रीयतावादी प्रवृत्तिका नमूना लेखकका रूपमा खास गरी आदर्श राघव महाकाव्यका कवि पं. सोमनाथ सिग्द्याल अग्रगण्य देखिन्छन् भने कवि भरतराज पन्त त्यसपछिका अग्रोल्लेख्य प्रतिभा ठहरिन्छन् ।

-कु.व.जो.

नाटक– 'नट् अवस्यन्दने' का रूपमा रहेको 'नट्' धातुमा 'ण्वुल्' प्रत्यय भई त्यसका स्थानमा 'अक' आदेश हुँदा नाटक शब्द व्युत्पन्न हुन्छ । 'अवस्यन्दन' को अर्थ नाट्य हो (सिद्धान्त कौमुदी, सूत्र ३३९८) । नाटकको पूर्वी र पश्चिमी दुवै गोलार्द्धमा उत्तिकै महत्त्व छ र दुवैतिर यसलाई अनेक प्रकारले चिनाउने

काम भएको छ। भारतवर्षका आदिनाट्याचार्य भरतका अनुसार नाटक राजर्षि तथा देवताको लोकप्रसिद्ध कथामा आधारित त्यस्तो रचना हो जसमा प्रख्यात र धीरोदात्त नायक हुन्छ र उसको उन्नति एवं विलासको प्रदर्शन गरिन्छ अनि जसमा अङ्क र प्रवेशक हुन्छ (नाट्यशास्त्र, द्वि.भा.अ. १८: का. १०-११) । संस्कृत नाटकपरम्परामा नाटकलाई नाट्य पनि भनिएको छ र यसलाई नाटककै रूपमा परिभाषित गरिएको छ। धनञ्जयअनुसार नाट्य रसाश्रित हुन्छ (नाट्यशास्त्र की परम्परा और दश रूपक, पृ. ६५-६६) । नन्दिकेश्वरले नाट्य, नृत्त र नृत्यलाई पूर्वाचार्यहरूले नटनकै भेद मानेको चर्चा गर्दै नाट्य पूजनीय पूर्वकथामा आधारित नाटक हो भन्ने विचार प्रकट गरेका छन् (अभिनयदर्पण, पृ.४७)। पाणिनिअनुसार नट शब्दमा 'ञ्य' प्रत्यय लागेर नाट्य शब्द बन्छ। रामचन्द्र-गुणचन्द्रले नाट्यको उत्पत्ति नाट् धातुबाट मानेको चर्चा पाइन्छ भने नट् धातु नृट् धातुको प्राकृत रूप हो अनि नृत् बढी प्राचीन र नट् केही कम प्राचीन धातु हो भन्ने चर्चाका साथै नृत र नट् दुवै ऋग्वैदिक कालदेखि नै प्रचलित रहिआएका छन् र दुवैको स्वतन्त्र तथा निरपेक्ष रूपमा प्रयोग हुँदै आएको छ भन्ने चर्चा पनि पाइन्छ (हिन्दी साहित्य कोश, पृ.३७१)। सिद्धान्त कौमुदीमा भने यी दुवैको भिन्नभिन्न अस्तित्व छ। नट् धातुको समावेश 'नट् अवस्यन्दने' का रूपमा चुरादि प्रकरणमा भएको छ भने नृत् धातुको समावेश 'नृती गात्रविक्षेपे' का रूपमा दिवादिप्रकरणमा गरिएको छ। यसबाट नट् को धात्वर्थ नटकर्म (अभिनय) एवं नृत्को धात्वर्थ अङ्गसञ्चालन (नर्त्तन) हो भन्ने स्पष्ट हुन आउँछ र नाट्य र नृत्य भिन्नभिन्न स्वतन्त्र विधा हुन् भन्ने देखिन आउँछ। भिन्न र स्वतन्त्र भए पनि यी दुवै विधा आपसमा सम्बद्ध छन् र कहाँसम्म भने यी दुवै पर्यायवाचीरूपमा समेत प्रयुक्त छन्। भरत-नाट्यम्बाट विशेष प्रकारको शास्त्रीय नृत्य भन्ने बुझिन्छ भने माध्यमिककालीन नेपाली रङ्गपरम्परामा नाटकलाई नाच भनिने गरेको थाहा पाइन्छ (**मेरो कविताको आराधन**, उपा. १, पृ.३) । नाट्यसन्दर्भमा संस्कृतका नाट्यग्रन्थहरूमा नृत्त, नृत्य र नाट्य तीन शब्द चर्चित छन्। धनञ्जयअनुसार नृत्त ताल र लयमा आधारित तथा अभिनयरहित नाच हो र यो देशी कहिन्छ, नृत्य भावाभिनयमा आधारित नाच हो र यो मार्ग कहिन्छ अनि नाट्य चाहिँ रसमा आधारित अभिनय हो। नन्दिकेश्वरअनुसार चाहिँ भावाभिनयविनाको अङ्गचालन नृत्त हो, रसभाव आदिको अभिनय नृत्य हो र प्राचीन कथामा आधारित नटकर्म नाट्य हो। यी कथनहरूबाट नृत्त प्रकृतिको भावरहित अनुकरण हो, नृत्य त्यसैबाट विकसित भएको भावाभिनयसहितको अनुकरण हो अनि नाट्य चाहिँ त्यसबाट विकसित भएको आख्यानात्मक तथा रसभावात्मक र अभिनययुक्त अनुकरण हो भन्ने बुझिन्छ।

पश्चिममा ग्रीसेली विद्वान् अरिस्टोटलदेखि नाट्यचिन्तनको आरम्भ भएको देखिन्छ। उनले त्रासदी (ट्र्याजडी) अथवा भनूँ दुःखान्तको परिचय दिने सन्दर्भमा नाटक वर्णनात्मक नभएर अभिनयात्मक हुन्छ भन्ने विचार प्रकट गरेका छन्। पछिल्ला विद्वान्हरूबाट नाटकलाई विभिन्न रूपले परिभाषित गर्ने प्रयत्न भएको भेटिन्छ। विश्वनाट्यसमीक्षक निकोलअनुसार नाटक अभिनेताहरूका माध्यमबाट जीवनसम्बन्धी विचारहरूलाई त्यस्तो किसिमले अभिव्यक्त गर्ने कला हो जुन व्याख्याका लागि समर्थ अभिव्यक्तिका रूपमा प्रस्तुत हुन्छ र जुन शब्द सुन्न र कार्यव्यापार हेर्न एकत्रित प्रेक्षकहरूका निम्ति चाखलाग्दो हुन्छ (द

थ्योरिज अफ ड्रामा, पृ.३५)। अन्यत्र नाटक रङ्गमञ्चमा अभिनयका लागि तयार पारिएको त्यस्तो गद्यात्मक वा पद्यात्मक रचना हो जसमा संवाद एवं कार्यव्यापारका सहायताले एउटा कथा भनिन्छ जुन वास्तविक जीवनमा झैं हाव, भाव, वेश, भूषा र दृश्यले भरिएको हुन्छ (**अक्सफोर्ड डिक्सनरी**, पृ. ६४०) भनिएको छ ।

संस्कृतमूलको नाटक वा नाट्य शब्दले नटकर्मको अर्थ दिएझैं ग्रीसेली मूलको ड्रामा शब्दले कृत कर्म वा सम्पादित कार्यको अर्थ दिन्छ (**द न्यू इन्साइक्लोपिडिया अफ ब्रिटानिका** ख. ५५. पृ. ९९०)। यी दुवैमा भावसाम्य छ । हुन पनि नाटक वा ड्रामा ले लोकजीवनमा गरिएका कर्म वा कार्यलाई रङ्गमञ्चमा प्रस्तुत गर्दछ । अङ्ग्रेजीमा नाटकका लागि ड्रामाका साथै प्ले शब्द पनि प्रचलित छ । नेपाली नाट्यसन्दर्भमा पनि माध्यमिक कालमा नाटकलाई नाच भन्नाका साथै खेल पनि भनिन्थ्यो, जस्तै:- पतिव्रतासावित्री खेल । सके यो प्लेकै प्रभाव हो । भारतीय परम्परामा नाच र नाटकलाई लीला भनिन्थ्यो, जस्तै रासलीला, रामलीला, कृष्णलीला आदि । यिनमा रासलीला नाच हो र अन्य नाटक हुन् । रामलीला अनेकौं दिन लगाएर देखाइने नाटकका रूपमा भारत र हाम्रै तराईक्षेत्रमा पनि निकै लोकप्रिय थियो, सिनेमाको व्यापकताले गर्दा अब यसको प्रदर्शनमा अत्यधिक ह्रास आएको छ । सम्भवत: यसका प्रभावले माध्यमिककालीन नेपाली रङ्गमञ्चमा प्रस्तुत गरिने नाटकलाई नाच र खेलका साथै लीला पनि भनिन्थ्यो, जस्तै: नागलीला, सुदामाहरण लीला, बालठग लीला आदि । नाटकलाई ठेट्टर भन्ने चलन पनि हामी कहाँ नभएको होइन । ठेट्टर थिएटरको अपभ्रंश हो र थिएटर ग्रीसेली मूलको अङ्ग्रेजी शब्द हो । यसको अर्थ प्रेक्षागृह हो । नाटकसँगको साहचर्यले प्रेक्षागृहलाई पनि नाटकको पर्यायका रूपमा प्रयोग गरिएको हुनुपर्छ ।

नेपाली नाटक प्रथमत: संस्कृत नाटकको अनुवादका रूपमा देखा परेको हुनाले पहिले यो भरतकै नाट्यमान्यताअनुरूप लेखियो । समयक्रममा यसमा पश्चिमी खासगरी अङ्ग्रेजी नाटकहरूको प्रभाव पर्‍यो र यसका संरचनामा पश्चिमी नाट्य-मान्यताको अनुसरण गर्न थालियो । बालकृष्ण सम जस्ता महान् नाटककारले पूर्वी र पश्चिमी दुवै थरी नाट्य शिल्पको समन्वय गरी आफ्नै किसिमको मौलिक प्रयोग गरे । यसर्थ नेपालीमा नाटकसम्बन्धी मान्यता पनि पूर्वीय र पश्चिमी दुवै प्रकारको देखियो । पूर्वीय नाट्यमान्यता पण्डितराज सोमनाथ सिग्द्यालले साहित्यप्रदीपमा प्रस्तुत गरेका छन् र उनको विचार भरत एवं विश्वनाथ आदिकै विचारको नेपाली रूपान्तरका रूपमा देखा पर्छ । उनले पूर्वाचार्यहरूभन्दा पृथक् भएर पनि नाटकका विषयमा विचार गरेका छन् । उनको विचार अनुसार दृश्यकाव्यको विषय रङ्गमञ्चमा कल्पना गरिएका देश-काल-पात्र-अवस्थाहरूको अनुकरण अभिनयबाट प्रतिच्छायारूपमा प्रत्यक्ष भएर नेत्रद्वारा अन्त:करणका वासनामय चेतनातन्तुलाई प्रबुद्ध र झङ्कारित गराई वर्तमान साक्षात्कर्मको भावनाद्वारा भावुक दर्शकहरूलाई आत्मविस्मृतसम्म हुने गरी रसमय आनन्दमा मग्न गराउने हुन्छ (साहित्यप्रदीप, पृ. १२६) । बालचन्द्र शर्माले पश्चिमी प्रभावमा नाटकको परिचय दिएको देखिन्छ । उनको कथनअनुसार नाटक अभिनेताहरूले वेशभूषामा रही हाव, भाव र कथोपकथनद्वारा रङ्गमञ्चमा गर्ने चरित्र, घटना आदिको प्रदर्शन हो (नेपाली शब्दकोश, पृ. ५६०) ।

भारतीय परम्परामा नाटकको उद्देश्य धर्म, अर्थ, काम र मोक्षको प्राप्ति हो। दुष्टलाई दण्ड र सज्जनलाई पुरस्कार तथा असत्य र अधर्मको पराजय एवं सत्य र धर्मको विजय भारतीय वा संस्कृत नाटकको खास विशेषता हो। पूर्वीय नाटकमा रसाभिव्यक्तिमाथि जोड दिइने हुनाले यसमा आनन्दपक्षलाई पर्याप्त स्थान दिइएको छ भने शिक्षालाई पनि अनिवार्य तत्त्व मानिएको छ। पश्चिमी धारणामा नाटक जीवनको व्याख्या अथवा आलोचना हो र त्यसको उद्देश्य मनोरञ्जन तथा नैतिक शिक्षण दुवै हो। पूर्वीय नाटकले आदर्शमा बढी जोड दिन्छ भने पश्चिमी नाटकले यथार्थमा। पश्चिमी नाट्यसन्दर्भमा पनि नवपरिष्कारवादी (निओ- क्लासिकल) धाराका नाटकहरूमा काव्यात्मक न्यायको स्थापनाद्वारा दोषीलाई दण्ड र सज्जनलाई पुरस्कारको विधान गरिएको देखिन्छ । भरतमुनिका भनाइमा त्यो ज्ञान, त्यो शिल्प, त्यो विद्या, त्यो कला, त्यो योग र त्यो कर्म छैन जुन यस नाट्यमा देखिन्न । पश्चिमी धारणामा पनि नाटक मानवीय मूल्यहरूको अभिव्यक्तिका लागि सर्वोत्तम माध्यम हो र यो सर्वजनसुखाय तथा सर्वजनहितायकै भावनाबाट रचिएको हुन्छ। यसरी पूर्वीय र पश्चिमी दुवै थरी नाटकमा आआफ्नै संस्कृतिलाई प्रतिबिम्बित गर्दै मानवीय मूल्यहरूको अभिव्यञ्जना गर्ने प्रयत्न भएको छ । नाटक दृश्यविधा भएकाले यसमा लेखकको व्यक्तित्व अप्रत्यक्ष रहन्छ र अतएव यसलाई आत्मनिरपेक्ष विधा भन्न सकिन्छ । यसमा लेखकको कथ्य प्रायः संवादका माध्यमबाट र शेष घटनाबाट पनि व्यक्त हुन्छ ।

नाटकमा जे देखाइन्छ त्यो प्रकृति र जीवनबाट नै लिइएको हुन्छ । नाटककारले प्रकृति र जीवनको सूक्ष्म अध्ययन र मनन गरी प्रभावकारी घटना एवं त्यससँग सम्बन्धित कार्यव्यापारलाई भाषाका माध्यमबाट नाट्यरूप प्रदान गर्दछ भने अभिनयकर्ताहरूले पात्रका रूपमा अभिनयका माध्यमबाट त्यसलाई रङ्गमञ्चमा प्रेक्षकसमक्ष प्रस्तुत गर्दछन् । यसरी नाटकमा नाटककार र अभिनयकर्ताको मात्र होइन, अपितु प्रेक्षागृह र प्रेक्षकको पनि उत्तिकै संलग्नता रहने हुनाले यसका सफलतामा सबैको उचित र सकारात्मक योगदान अपेक्षित रहन्छ। यस नाट्यलेखन र प्रदर्शनका पछाडि मानवमा अन्तर्निहित अनुकरणवृत्ति मूलकारक प्रतीत हुन्छ ।

प्रकृति र जीवनसित सम्बन्धित केही क्रियाहरूको ज्ञान हुनासाथ शिशुहरू आफ्नो परिवेशप्रति अनुकरणात्मक प्रतिक्रिया व्यक्त गर्न थाल्छन् । तिनका क्रीडामा यो कुरा देख्न सकिन्छ। उनीहरू आफ्ना क्रीडामा पशुपन्छी आदिका ध्वनि र क्रियाका साथै आप्तजनका हावभाव, बोली, वेशभूषा र कार्यव्यापारको समेत अनुकरण गर्दछन्। यसै अनुकरणबाट उनीहरू जीवनका लागि चाहिने पाठ सिक्दै जान्छन् । शिशुहरूको अनुकरणवृत्तिमा विनोदवृत्ति नै प्रेरक रहेको देखिन्छ । यसै विनोदवृत्ति प्रेरित अनुकरणवृत्तिबाट नाट्यकलाको जन्म भएको हो । तसर्थ नाट्यकलाको मूलस्रोत अनुकरण हो। ग्रीसेली नाट्यशास्त्री अरिस्टोटलको आरम्भमा मानिसले सबै कुरा अनुकरणबाट सिक्दछ र अनुकरणबाट प्राप्त आनन्द क्रम सार्वभौम हुँदैन भनी **(अरिस्टोटल्स थ्यौरी अफ पोइट्री एन्ड फाइन आर्ट, अ.४, पृ.१५)** अनुकरणको महत्त्व दर्शाएका छन्। अरिस्टोटलले समस्त काव्य र कला प्रकारहरूलाई प्रकृतिको अनुकरण नै मानेका छन् । भारतीय आचार्यहरूले पनि नाटकलाई जीवनको अनुकरण ठहऱ्याएका छन्। भरतले 'नाट्य लोकवृत्तको अनुकरण हो,

(नाट्यशास्त्र, प्र.भा. अ.१, का. ११३) भनेका छन् भने धनञ्जयले 'नाट्य अवस्थाको अनुकृति हो' भनेका छन् ।

नाटक लोकव्यवहारको अनुकरण हो तर रङ्गमञ्चमा नाटकको जुन प्रस्तुति गरिन्छ त्यसलाई अनुकरण नभनेर अभिनय भनिन्छ । अनुकरण र अभिनयमा उत्पादक र उत्पाद्यसम्बन्ध छ तर यी एक नभएर भिन्न हुन् । कृञ् धातुमा ल्युट् प्रत्यय भई त्यसका स्थानमा अन हुँदा करण शब्द बन्छ र त्यसमा 'अनु' उपसर्ग लाग्दा अनुकरण शब्द व्युत्पन्न हुन्छ । अनुकरणको शब्दार्थ जे भएको छ या हुँदैछ त्यसको नक्कल गर्नु हो । णीञ् धातुमा अच् प्रत्यय भई बन्ने नय शब्दमा 'अभि' उपसर्ग लाग्दा अभिनय शब्द व्युत्पन्न हुन्छ । अभिनयको शब्दार्थ कुनै कुरा कसैका सामु लैजानु वा प्रस्तुत गर्नु हो । भरतमुनिले भनेअनुसार जसद्वारा भावहरूको अभिमुखीकरण हुन्छ त्यो अभिनय हो । अभिनय चार थरीको छ: आङ्गिक, वाचिक, आहार्य र सात्त्विक । हात, गोडा, आँखा आदि अङ्गहरूद्वारा गरिने अभिनय आङ्गिक कहिन्छ भने वचनद्वारा गरिने अभिनय वाचिक कहिन्छ । त्यसै गरी वस्त्र, आभूषण, अङ्गशृङ्गार आदिको अभिनय आहार्य कहिन्छ भने क्रोध, प्रेम, रोमाञ्च, आँसु आदि देखाई विभिन्न रसभावको अभिनय गर्नु सात्त्विक अभिनय कहिन्छ । सात्त्विक अभिनय सर्वश्रेष्ठ भनिन्छ । पछिल्ला आचार्यहरूले भने अनुकरण र अभिनयलाई एकै मानेको देखिन्छ । विश्वनाथ महापात्रले 'अवस्थाको अनुकरण नै अभिनय हो' (साहित्यदर्पण, प.७, का.२) भनेका छन् । तर अनुकरण र अभिनय उस्तैउस्तै लागे पनि दुवैमा भेद छ । अनुकरण कोरा नकल हो तर अभिनयमा अभिनेताका प्रतिभाको भूमिका हुन्छ । अनुकर्तालाई अनुकरण गर्छन् प्रेक्षकको अपेक्षा नहुन सक्छ तर अभिनेतालाई अभिनयका लागि प्रेक्षकको अपेक्षा अवश्य रहन्छ । त्यसैले नाट्योत्पत्तिका सन्दर्भमा विचार गर्दा अनुकरणबाट अभिनयको र अभिनयबाट नाटकको उत्पत्ति भएको बुझिन्छ र यसरी नाटकको मूलस्रोत अनुकरण हो भन्ने देखिन्छ ।

पश्चिमी नाट्यचिन्तकहरूका अनुसार संस्कृत भाषाका नाटक नृत्यबाट र पश्चिमी नाटक समूहगीतबाट जन्मेका हुन् । तर नाटक नृत्यमात्र अथवा गीतमात्रबाट नभएर दुवैको संयुक्त प्रयत्न वा सहकारिताबाट उत्पन्न भएको बुझिन्छ । अनुकरणवृत्तिबाट नृत्त (लोकनृत्य) भावाभिनय देखाउने सामर्थ्य प्राप्त भएपछि नृत्य (शास्त्रीय नृत्य), नृत्यपछि गीतात्मक अभिनय र गीतात्मक अभिनयपछि नाटक उत्पन्न भएको हुनुपर्छ । भरतमुनिले नाट्यशास्त्रमा लेखेअनुसार सृष्टिकर्ता ब्रह्माले ऋग्वेदबाट पाठ्य (कथानक र संवाद), सामवेदबाट गीत, यजुर्वेदबाट अभिनय र अथर्ववेदबाट रस लिएर नाट्यवेदको रचना गरेको बुझिन्छ । त्यसैअनुसार ब्रह्माले त्यस नाट्यवेदलाई देवराज इन्द्रका सल्लाहले भरतमुनिलाई दिएको, भरतमुनिले त्यसमा भारती, सात्त्वती र आरभटीवृत्तिको समावेश गरेको, त्यो देखी ब्रह्माले कौशिकीवृत्ति पनि थप्ने सुझाउ दिएको र स्त्री पात्रहरूको आवश्यकता अनुभव गरी अप्सराहरूको सृष्टि गरेको अनि इन्द्रध्वज-महोत्सवका अवसरमा धर्म, अर्थ र कामको साधकं 'अमृतमन्थन' नामक समवकारको देवदानवसमक्ष प्रदर्शन गरिएको र त्यसपछि हिमालयका शिखरमा शङ्करका समक्ष 'त्रिपुरदाह' नामक डिमको प्रदर्शन गरिएको र त्यो हेरी नटराज शङ्करले पूर्वरङ्गमा स्वरचित अङ्गहार नामक नृत्यको समावेश गर्ने सुझाउ दिएको र त्यसको शिक्षा भरतमुनिलाई तण्डुबाट प्राप्त भएको कुरा

पनि थाहा हुन आउँछ । यस पौराणिक कथाबाट नाट्यरचना गर्ने निश्चित कुनै व्यक्ति र तिथिमितिको ठोस जानकारी पाइँदैन तर नाटक आरम्भमा कुनै एक व्यक्तिविशेषको मस्तिष्कको उत्पादन नभएर विभिन्न स्रोतहरूबाट सामग्री बटुली विभिन्न व्यक्तिहरूको सुझाउअनुसार विभिन्न तत्त्वहरूको समावेश गरी तयार पारिएको सामूहिक बौद्धिक सृजन थियो र त्यो सार्वजनिक अभिरुचिको वस्तु थियो भन्ने बुझिन्छ । यसबाट कथा र संवाद, गीत, अभिनय, रस र नृत्य भिन्नभिन्न स्थानमा थिए, गीत र नृत्य अलगअलग विधा नै थिए र यी सबैलाई जोडेर नाटकको सृष्टि गरियो भन्ने निष्कर्ष झिक्न सकिन्छ । नाट्यप्रणयनका क्रममा पहिले पुरुषपात्रहरूको समावेश गरियो भन्ने कुरा पनि ब्रह्माले अप्सराहरू (नर्त्तकी, गायिकार अभिनेत्री) को सृष्टि गरेको सन्दर्भबाट झल्किन्छ । नाटकको उत्पत्ति नाट्यविवेचक डाक्टर रिन्वे वीरपूजाबाट र डाक्टर पिसेल पुतलीनृत्य एवं छाया नाटकबाट भएको मान्दछन् । केही पश्चिमी विद्वान् पश्चिमी नाटक मई महीनामा गरिने मे पोल नृत्यबाट तथा भारतीय नाटक इन्द्रध्वजोत्सवबाट उत्पन्न भएको ठान्दछन् तर भारतीय विद्वान् बलदेव उपाध्याय उपर्युक्त मतहरूप्रति असहमति जनाउँदै भरतमुनिले भनेअनुसार नाटकको उत्पत्ति वेदबाट भएको भन्दछन् (**संस्कृत साहित्यका इतिहास**, पृ. ४०९-४१५)। नेपाली विद्वान् सोमनाथ सिग्द्यालले बलदेव उपाध्यायकै मतको अनुसरण गरेका छन् र वैदिक नाट्यको परिकल्पना प्रस्तुत गरेका छन् । भारतीय विद्वान्हरूका साथै सोमनाथ सिग्द्यालजस्ता नेपाली विद्वान्हरू पनि **वाल्मीकि रामायण**मा पाइने 'नाटकसङ्घ' (१:१४:५) तथा नट, नर्त्तक शब्द (२:६७:१५), महाभारतमा पाइने नट, नर्त्तक र गायक शब्द (वनपर्व १५/१३), पाणिनिको **अष्टाध्यायी**मा पाइने शिलालि र नटसूत्र शब्द, पतञ्जलिको **महाभाष्य**मा पाइने 'कंसलाई मार्दै छन्, बलिलाई बाँध्दैछन्' जस्ता वाक्यहरूतर्फ औंल्याई भारतवर्षमा ईसापूर्व निकै अघिदेखि नाटकको अस्तित्व रहेको देखाउँछन् । कौटिल्यको **अर्थशास्त्र** (ईसापूर्व चौथो शताब्दी) मा अनेक स्थलमा नट, नर्त्तक र गायकजस्ता शब्द पाइन्छन् । एक ठाउँमा वेश्या, उसका दासी र रङ्गशालामा आफ्नो कौशल देखाएर जीविका चलाउनेहरूलाई गाउने, बजाउने, अर्काका मनको भाव बुझ्ने जस्ता कला र कौशल सिकाउने विषयशिक्षकहरूलाई राज्यबाट जीविकाको व्यवस्था गरिदिनुपर्ने कुरा पनि लेखिएको छ (अधिकरण २: अध्याय २७: अध्यक्ष प्रचार: प्रकरण ४४)। यी उल्लेखहरूबाट भारतीय वा संस्कृत नाटकको प्राचीनता झल्कन्छ तापनि दुर्भाग्यको कुरो के छ भने संस्कृतमा भासपूर्व (ईसापूर्व वा पश्चात् प्रथम शताब्दी) को कुनै नाट्यकृति उपलब्ध छैन । पश्चिममा झैं इतिहासचेत र व्यक्तिचेत नभएकाले नाटकको इतिहास र लेखकको व्यक्तित्व सम्बन्धी आलेख तयार पार्ने र सुरक्षित राख्ने प्रवृत्ति नहुँदा भारतीय नाटक र नाटककारको प्राचीन इतिहास अज्ञात नै रहेको छ । त्यसैले भास नै संस्कृत भाषाका आदिनाटककार हुन् भनिन्छ । उनको नाट्यचक्र नै उपलब्ध पनि छ, जस्तै: **प्रतिमा नाटक**, **अभिषेक नाटक**, **पञ्चरात्र**, **मध्यम व्यायोग**, **दूतघटोत्कच**, **स्वप्नवासवदत्तम्**, **प्रतिज्ञा यौगन्धरायण** आदि। भासदेखि देखा परेको संस्कृत नाटकको इतिहास दशौं ईस्वी शताब्दीसम्म अविच्छिन्न रूपले अगाडि बढेर गयो । यस अवधिमा भासका साथै **अभिज्ञान शाकुन्तल**, **विक्रमोर्वशी** र **मालविकाग्निमित्र**का स्रष्टा महाकवि

कालिदास, मृच्छकटिकका लेखक शूद्रक (पाँचौ इ. शताब्दी) , मुद्राराक्षसका लेखक विशाखदत्त (पाँचौं ई. शताब्दी) जस्ता महान् नाटककार भए भने भट्टनारायण, भवभूति र श्रीहर्ष जस्ता उल्लेखनीय नाटककार पनि भए । भासदेखि भवभूति (आठौं ई.शताब्दी) सम्मको संस्कृत नाटकको इतिहास निकै गौरवपूर्ण रह्यो र यो काल संस्कृतमा नाटकको स्वर्णयुग नै थियो । आठौं ई. शताब्दीपछिको काल संस्कृत नाटकको अपकर्ष काल हो। किनभने यसमा नाटकमा अभिनयपक्ष कम र पाठ्यअंश बढी भएर गएको थियो । अपकर्षकालका चर्चित नाटककार मुरारि, राजशेखर, जयदेव आदि हुन् । संस्कृतमा नाट्यलेखन अठारौं ई. शताब्दीसम्म कायमै रह्यो । फाटफुट रूपमा बीसौं ई. शताब्दीमा पनि संस्कृत नाटक लेखिएको देखिन्छ । नेपालका संस्कृतज्ञ चूडानाथ भट्टराईको परिणाम (सं. २०१६) यसको उदाहरण हो ।

चीनमा सियावंश (२२०५-१७६६ ई. पूर्व) को शासनकालदेखि नाट्यपरम्परा थालिएको उल्लेख पाइन्छ। सियावंशका समयमा धार्मिक उत्सवमा गरिने देवता, वीर योद्धा र पूर्वजहरूका चरित्रको अभिनयसहितको नृत्यबाट पवित्र नाटक सेनसी को जन्म भयो र चाउवंश (११२२-२५५ ई पूर्व) का समयमा यसले पूर्ण नाट्यरूप प्राप्त गऱ्यो। त्यहाँ रङ्गमञ्च चाहिँ ताङवंशका समयमा (ई. ६१८-९०७) बन्यो। सम्राट सुआन सुङ्गमिङ्ग हुआङ्गले कलाकारहरूका लागि ईस्वी ७१७-७५६ मा कलाविद्यालयको स्थापना गराए । चिनियाँ भाषाको लिखित नाटक युआनवंश (ई. १२८०-१३६८) को शासनकालमा देखा पऱ्यो। कुआन हानचिङ चिनियाँ भाषाका ठूला नाटककारका रूपमा देखिए। उनले ताउइका पीडा, चाओ सियाङ्ग आदि ६ वटा नाटक लेखेका थिए । चिनियाँ नाटक छोटा हुन्थे र चार अङ्कहरूमा विभाजित हुन्थे । चिनियाँ नाटकमा अभिनेता र अभिनय पक्षमा जोड दिइन्थ्यो र नाटक एवं नाट्यशास्त्रलाई भन्दा सङ्गीतलाई महत्त्व दिइन्थ्यो । चिनियाँ नाटक दुःखान्त एवं सुखान्तका रूपमा नभएर सैनिक जीवनका नाटक तथा नागरिक जीवनका नाटकका रूपमा विभाजित थिए। ती नाटक सामन्त र योद्धाहरूका जीवनसँग सम्बन्धित थिए, जनसामान्यको जीवनसँग तिनको सम्बन्ध थिएन ।

जापानमा नाट्यकला चीनबाट कोरिया हुँदै पुगेको ठानिन्छ। जापानमा पनि अन्यत्र झैं धार्मिक आयोजन हुन्थे र तिनै आयोजनमा धार्मिक पाठ्यसामग्रीबाट छैटौं ईस्वी शताब्दीतिर नो नाटकको जन्म भयो । नो नाटक धार्मिक प्रकृतिको थियो र अति पवित्र ठानिन्थ्यो । यो अति कवितात्मक थियो र सामन्तवर्गलाई रुचिकर हुने माधुर्य र लालित्यले भरिएको हुन्थ्यो। यसको कथावस्तु काल्पनिक आदर्शले पूर्ण हुनाका साथै यो ज्यादै औपचारिक वा नियमबद्ध हुन्थ्यो । यसमा अभिनेताहरू मुखुण्डो लगाउँथे । नो नाटक आकारमा पश्चिमी एकाङ्कीभन्दा पनि साना देखिन्छन् । यसमा सङ्गीतको प्रमुखता रहन्छ भने बीचबीचमा क्योजेन (प्रहसनका टुक्राहरू) देखाइन्छन्। नो नाटक पाठ्यनाटकका रूपमा छन् । जापानमा सोह्रौं-सत्रौं ई. शताब्दीतिर काबुकी नाटकको उत्पत्ति भयो । यसको उत्पत्ति पुरोहित्नीको गीत र नृत्यबाट भएको मानिन्छ। काको अर्थ गीत हो, बुको अर्थ नृत्य हो र कीको अर्थ अभिनय हो । यसको विषयवस्तु ऐतिहासिक अथवा काल्पनिक हुन्थ्यो र यो त्यतिखेर निकै लोकप्रिय थियो । नोनाटकको विपरीत काबुकीमा यथार्थको झलक पाइन्छ । यसमा साधारण कथावस्तु

हुन्थ्यो र हिंसात्मक तथा उत्तेजनात्मक कार्यव्यापार हुन्थे भने प्रणय र हास्यप्रसङ्ग गाँसिएका हुन्थे । काबुकीमा मुखुण्डाको उपयोग गरिदैनथ्यो र यो विशिष्ट वर्गका लागि नभएर जनसामान्यका लागि प्रदर्शित हुन्थ्यो। काबुकी नाट्यका प्रथम लेखक कामत्सु मोन्जामोन (ई. १६५२-१७२४) थिए र उनी जापानका सेक्सपियर कहिन्थे । उनले **कोकुसिन्याको युद्ध, कविता-तासका खेलमा सुन्दरीहरू, सोनेजाकीमा प्रेम-आत्महत्या** आदि ५० वटा जति नाटक लेखेका थिए। अर्का प्रमुख जापानी नाटककार ताकेदा इजुमो (ई. १६८८-१७५६) थिए। जापानी नाटकमा सामान्यतया बाँसुरी र तीनवटा ढोलकको सङ्गीत हुन्थ्यो, नाटकका अनेक अनुच्छेद गेयरूपमा प्रस्तुत गरिन्थे ।

पहिले पश्चिमी नाटकको जन्मभूमि ग्रीस मानिन्थ्यो। पछिल्लो अनुसन्धानबाट नाट्यकला अन्य विधा र कला झैं इजिप्टबाट ग्रीस पुगेको ठहर गरिएको छ । इजिप्टको प्राचीनतम नाटक धार्मिक कथामा आधारित **अविदौस** वा **ओसिरिस** हो भनिन्छ। जार्ज फ्रिडले र जान ए. रिब्सले **हिस्ट्री अफ द थिएटर**मा उल्लेख गरेअनुसार इजिप्टमा परापूर्वकालमा अनेक थरी नाट्यचक्र थिए, जस्तै: पिरामिड टेक्स्ट्स, कोरोनेसन फेस्टिबल प्लेज, पैसन प्लेज, मेडिसनल प्लेज। यी नाटकका कथा ३२०० ईसापूर्वका छन् तर 'पिरामिड टेक्स्ट्स' का कथा त ४००० वर्ष ईसापूर्वका पनि छन्।

ग्रीसमा पनि छैटौं शताब्दी ईसापूर्व नै नाटकको जन्म भइसकेको देखिन्छ। इजिप्टमा ओसिरिसका सम्मानमा गरिने उत्सवबाट प्रेरित भएर ग्रीसेलीहरूले एटिकामा वसन्तऋतुको आगमनका अवसरमा आफ्ना स्थानीय देवता डायोनिससका सम्मानमा धार्मिक उत्सव गर्न थाले। त्यस उत्सवमा पुरोहितका नेतृत्वमा सामूहिक नृत्य र गायन गरिन्थ्यो। डायोनिसस देवराज जिउसका पुत्र थिए र उनी वनस्पति, अन्न र मदिराका देवता मानिन्थे। उनका सम्मानमा जुन गीत गाइन्थ्यो त्यसलाई ग्रीसेलीहरू डिथिऱ्याम्ब भन्दथे । त्यसै डिथिऱ्याम्बबाट ग्रीसमा दु:खान्त, सुखान्त र प्रहसनको जन्म भएको मानिन्छ (ग्रीक ट्र्याजडी, पृ.१) । उक्त डिथिऱ्याम्ब (स्तुति) लाई ईसापूर्व छैटौं-सातौं शताब्दीतिर एरियन नाम गरेका व्यक्तिले कलात्मक रूप दिनाका साथै त्यसमा संवादतत्त्वको प्रवेश गराएपछि नाट्यकलाको जन्मका लागि पृष्ठभूमि बन्यो अनि ईसापूर्व ५३५ मा थेस्पिसले समूहगान गाउने गायकमण्डलीका समानान्तर एक पात्रको सृष्टि गरी **प्लोरिट** शीर्षक नाटकको रचना गरे र त्यसको प्रदर्शन गरे। यसपछि एथेन्समा नाट्यप्रतियोगिता आरम्भ भयो । थेस्पिसपछि प्राटिनसले व्यङ्ग्यनाटकको आविष्कार गरे र त्यहाँदेखि नाट्यप्रतियोगितामा भाग लिने नाटककारहरूले दु:खान्तमयीका साथै एउटा व्यङ्ग्यनाटक पनि अनिवार्य रूपले प्रस्तुत गर्नुपर्ने नियम नै बन्यो । प्राटिनसपछि एस्किलस आए र उनले दु:खान्त (त्रागोइया) मा दोस्रो पात्रको समावेश गरे भने उनीपछि आएका सोफोक्लिजले त्यसमा तेस्रो पात्रको समावेश गरी दु:खान्त नाट्यकलालाई पूर्णता दिए। एस्किलस र सोफोक्लिजका साथै युरिपाइडिजले दु:खान्त नाट्यविधालाई उच्चताका शिखरमा पुऱ्याए र उनीहरू ग्रीसका सर्वोच्च दु:खान्तकार भए। दु:खान्त नाट्यकलामा एस्किलस, सोफोक्लिज र युरिपाइडिज महान् प्रतिभाका रूपमा स्थापित भएझैं सुखान्तकार अथवा हास्यव्यङ्ग्यात्मक नाटक (प्रहसन) का लेखकका रूपमा एरिस्टोफेन महान् प्रतिभा मानिन्छन् । एरिस्टोफेनपछि मेनान्दरले नयाँ सुखान्त वा

हास्यव्यङ्ग्यात्मक नाटक (प्रहसन) को रचना गरेको बुझिन्छ । यो ग्रीसको क्लासिकल वा भनूँ परिष्कारयुग थियो र नाट्यकलाको स्वर्णयुग थियो । रोमनहरूको उदयपछि पश्चिमी नाट्यकलाले रोममा विकसित हुने अवसर पायो । त्यहाँ सुखान्त लेखनको परम्परा थियो र दुःखान्त लेखन ग्रीसेली दुःखान्तको प्रेरणाबाट हुन थाल्यो । ग्रीसेलीहरूको रङ्गमञ्च खुला थियो तर रोमवासीहरूले ईसाको प्रथम शताब्दीमा बन्द रङ्गमञ्चको निर्माण गरे । रोमका प्राचीन (परिष्कारवादी) सुखान्तकारमा टेरेन्स र प्लाटस प्रमुख थिए भने दुःखान्तकारमा सेनेका प्रमुख थिए ।

ग्रीस र रोमको परिष्कारयुगको समाप्तिपछि जब यूरोपमा मध्ययुग आयो तब ईसाई पादरीहरूका विरोधले गर्दा नाट्यकलाका विकासमा अवरोध खडा भयो र अन्धकारयुग आयो तर मध्ययुगको उत्तरार्द्धमा पुगेर (ईस्वी दशौं शताब्दीदेखि) नाट्यकलाको उत्थानका लागि पादरीहरू नै अघि सरे । पहिले पादरीहरूका प्रयत्नबाट चर्चमा ल्याटिन भाषामा लेखिएको **तिमी कसलाई खोज्छौ ?** नामक नाटक मञ्चित भयो । त्यसपछि नाट्यलेखन र मञ्चनको द्वार खुल्यो । ईस्वी तेह्रौं शताब्दीमा फिस्ट अफ कोरप्स क्रिस्टीको स्थापना भयो र बाइबलका कथामा आधारित धार्मिक नाटक लेखिन र प्रदर्शन गरिन थाले । यस क्रममा प्यासन प्ले, मिस्ट्री प्ले, मिराकल प्ले र मोरालिटी प्ले देखा परे ।

पुनर्जागरणकाल (ई. १३२९-१६००) यूरोपेली नाट्यकलाका निम्ति स्वर्णकाल मानिन्छ । यस कालमा इङ्गल्यान्ड र स्पेनका नाट्यक्षेत्रमा विशेष उन्नति भयो । इङ्गल्यान्डमा मार्लो, बेनजोनसन र सेक्सपियर प्रमुख नाटककारका रूपमा देखा परे जसमा सेक्सपियर सर्वप्रमुख थिए । उनी विश्वनाट्यसाहित्यकै महत्तम प्रतिभाहरूमध्ये एक थिए । उनले दुखान्तका साथै सुखान्तको पनि रचना गरेका छन् । उनका दुःखान्तहरूमा **ह्यामलेट** (ई. १६०१-२), **ओथेलो** (ई. १६०४), **किङ्ग लियर** (ई. १६०५) र **म्याकवेथ** (ई. १६०६) सर्वप्रमुख मानिन्छन् भने सुखान्तहरूमा **द कमेडी अफ एरर्स** (ई. १५९१), **द मर्चेन्ट अफ भेनिस** (ई. १५९५), **द टेम्पेस्ट** आदि प्रमुख छन् । महान् नाट्यशिल्पी सेक्सपियरले ३७ वटा नाटक लेखेको देखिन्छ । स्पेनमा जुआन वेल एनसिनाको **एङ्ग्लो ग्लास**का साथ थालिएको नाट्यलेखन पुनर्जागरणकालमा निकै विकसित भयो । वार्त्तो लामे दे तोरेस नाहारो, गिल दित्सेन्ते, लोप दे रुएदा, लोप फेलिक्स दे वेगा (ई. १५६२-१६३५), पेद्रो काल्डेरान देला वार्का आदि अनेकौं नाटककारहरूले नाट्यरचना गरे । तिनमा २२०० जति नाटक लेख्ने लोप दे वेगा असाधारण थिए । उनको योगदान सुखान्तका क्षेत्रमा विशिष्ट रह्यो । **एल पेरो, डेल होर्टेलोना, म्याड्रिड स्टिल** उनका प्रख्यात नाटक हुन् । उनीपछि काल्डेरान विशिष्ट देखिन्छन् । उनी सुखान्तकार हुनाका साथै दुःखान्तकार पनि थिए । **एल मेयर, मोन्स्ट्रो डेल मुन्डो लस सेलेस, ए सेक्रेटो ए ग्रावियो सेक्रेट्रो वेगान्जा,** उनका प्रमुख नाटक हुन् ।

ईस्वी सत्रौं शताब्दी नवपरिष्कारवादी (निओक्लासिकल) युग थियो र नवपरिष्कार वादी नाट्यधाराका प्रस्फुटन र विकासमा फ्रान्सको भूमिका अग्रणी रह्यो । यस युगमा फ्रान्सले कोर्नियल, मोलिए द टेसिन जस्ता विश्वप्रसिद्ध नाटककार दियो । कोर्नियल दुःखात्मक सुखान्तकार (ट्र्याजिकमेडियन) का रूपमा विशिष्ट भए । **ले सिद** (ई.१६३६) र **किन्ना** (ई. १६४०) उनका श्रेष्ठ नाटक हुन् । मोलिए महान् सुखान्तकारका रूपमा प्रख्यात छन् । **डन जुआँ** (ई. १६६५), **केजुअस**

र बुर्जुआ रइस उनका प्रमुखतम नाटक हुन् । ज्याँ रेसिन नवपरिष्कारवादी धाराका सर्वोच्च दुःखान्तकार हुन्। उनका प्रमुखतम दुःखान्त **एन्ड्रोमाकी** (ई. १६६७), **ब्रितान्निकस** (ई. १६६९), **फेद्रे** (ई. १६७७) आदि हुन् ।

जर्मनीमा सोह्रौं इस्वी शताब्दीमा नै अनेकौं सुखान्त लेखिए। मुख्य सुखान्त लेखक ह्यान्स रोजेन्प्लुट तथा हेन्स फोल्ज थिए। सत्रौं इस्वी शताब्दीमा डेनियल कास्पर भोन प्लोहेन्टेनले व्यारोक शैलीका नाटक दिए भने ज्याकोब विन्डरमनले नवल्याटिन परम्पराका नाटक प्रदान गरे। अठारौं ईस्वी शताब्दीमा जर्मनीमा सेक्सपियरेली शैलीलाई आदर्श मानी स्वच्छन्दतावादी नाट्यधाराको प्रवर्त्तन भयो। यसको प्रभाव अन्यत्र पनि पऱ्यो। यस धाराका प्रमुख नाटककार लेसिङ्ग (गोट होल्ड एफ्रम लेसिङ्ग), सिलर (जोहान क्रिस्टोफर फ्रेडरिक मोन सिलर) र गेटे (जोहान उल्फग्याङ्ग भान गेटे) थिए। लेसिङ्गका **मिस सारा स्याम्प्सन** (ई. १७५५) र इमिलिया ग्योलाट्टी (ई. १७७२), सिलरका **फिस्को** (ई. १७८३), **रुवेर** (ई १७८१) र **डन कार्लो** (ई. १७८७) तथा गेटेका **इग्मोन्ट** (ई. १७८७) र फाउस्ट (ई. १८०८-१८३२) प्रख्यात नाट्यरचना हुन्।

ईस्वी उन्नाईसौं शताब्दीको आरम्भका साथै साहित्यका क्षेत्रमा यथार्थवादी दृष्टिकोणले जरो गाड्दै जान्छ र नाट्यक्षेत्रमा यथार्थवादी रङ्गमञ्चको स्थापना हुन्छ। यस कार्यमा नर्वेका नाटककार हेनरिक इब्सेनको अग्रणी भूमिका देखिन्छ। बुद्धिवादी तथा नारीवादी नाटककार इब्सेनले समस्यामूलक यथार्थवादी नाटकको सूत्रपात गरी यूरोपेली नाट्यपरम्परामा ठूलो मोड ल्याएका हुन्। उनले सुखान्त र दुःखान्त दुवै किसिमका नाटक लेखेका छन्। **पुतली घर** (ई. १८७९), **भूतहरू** (ई. १८८१), **जनताको शत्रु** (ई. १८८२) इब्सेनका सुविख्यात नाटक हुन्। यिनका अतिरिक्त उनका **हेड्डा ग्यालर**, **प्रवीण शिल्पी** पनि निकै चर्चित छन् । इब्सेनका समकालीन विश्वप्रसिद्ध नाटककार अगस्ट स्ट्रिन्डवर्ग हुन्। स्वीडेनका यी नाटककार प्रयोगवादी थिए । यिनले स्वच्छन्दतावादी नाटकका साथै यथार्थवादी, प्रकृतवादी, प्रतीकवादी र अभिव्यञ्जनावादी नाट्यप्रयोग गरेका छन् । यिनले लेखेका एकाङ्की र अनेकाङ्की नाटक सुखान्त र दुःखान्त प्रकृतिका छन्। तिनमा **पिता** (ई. १८८७), **कुमारी जुली** (ई. १८१८), **स्वप्ननाटक** (ई. १९०१), **दमास्कसतर्फ** (ई. १९०१-१९०४) स्ट्रिन्डवर्गका विशेष प्रख्यात नाटक हुन् । यथार्थवादी नाट्यक्षेत्रमा रसियाली नाट्यप्रतिभा चेखोव, अस्ट्रोवस्नल, म्याक्सिम गोर्की, टल्स्टाय आदिको योगदान महत्त्वपूर्ण रह्यो। अस्ट्रावस्ली इब्सेन झैं नारीवादी थिए भने विशिष्ट वर्गका नभएर जनसामान्यका नाटककार थिए । उनका **आँधी** (ई. १८६०), **पहिल्लो शिकार**, **दाइजोहीन** आदि नाटक प्रमुख मानिन्छन् । चेखोवले पतनशील सामन्त र अकर्मण्य एवं दिशाहीन बुद्धिजीवी वर्गलाई लिएर गम्भीर नाटक लेखेका छन् र जीवनको विसङ्गत तथा उदास चित्र प्रस्तुत गरेका छन् । **तीन बहिनीहरू**, **चेरीको बगैचा**, **चाइका** उनका विश्वप्रसिद्ध उत्कृष्ट नाटक हुन् । समाजवादी यथार्थवादप्रति समर्पित आख्यानकार म्याक्सिम गोर्की कुशल र महान् आख्यानकार हुनाका साथै सफल नाट्यशिल्पी पनि थिए । **आरामप्रिय नागरिक** (ई. १९०२), **भूमिगत छिंडी** (ई. १९०२) **बूढो** आदि उनका मुख्य नाट्यकृति हुन् ।

यथार्थवादी नाट्यलेखनका प्रहरमा त्यसको एक उपधाराका रूपमा प्रकृतवादी नाट्धारा पनि देखापऱ्यो । फ्रान्सेली आख्यानकार जोलाले प्रकृतवादी नाट्यान्दोलनको प्रवर्त्तन

गरेका थिए तर यस उपधारामा जर्मनीका होव्बेल, रसाका, चेखोब, गोर्की र टल्स्टाय, नोर्वेका इब्सेन, स्वीडेनका स्ट्रिन्डवर्ग, अमेरिकाका युजिन ओ, निल आदि थुप्रै नाटककारहरूले योगदान दिए। इब्सनेली परम्पराको बुद्धिवादी, यथार्थवादी धाराका विशिष्ट नाटककारका रूपमा अँङ्ग्रेजी भाषाका नाट्यलेखक जर्ज वर्नाड श तथा जोन गाल्सवर्दीको योगदान अविस्मरणीय छ। शले थुप्रै नाटक लेखेका छन्। उनका अति प्रसिद्ध नाटक **आर्म्स एन्ड द म्यान** (ई. १८९४) र **म्यान र सुपर म्यान** (ई. १९०३) हुन्। गाटसवर्दीका प्रमुख नाटक **सिल्भर बौक्स** (ई १९०६), स्ट्राइफ (ई. १९०९) र जस्टिस (ई. १९१०) आदि हुन्।

यथार्थवादी-प्रकृतवादी नाट्यधाराका प्रतिक्रियाका रूपमा प्रतीकवादी तथा अभिव्यञ्जनावादी नाट्यान्दोलन देखा परे। प्रतीकवादी नाटककारका रूपमा बेलजियम निवासी मेटरलिङ्कको नाम अग्रणी छ। उनका प्रमुख नाटक **ला इन्ट्रुज** (ई. १८८०), **लेस एवेयुजिल्स** (ई. १८९०), **ला इन्टेरियुर** आदि हुन्। मेटरलिङ्कले प्रतीकवादी शैलीमा गतिहीन वा कार्यव्यापारहीन नाटकको प्रवर्त्तन गरेका थिए र यसको अरूमा पनि प्रभाव परेको थियो। रसियाली नाट्यप्रतिभा आन्द्रिवको नाम पनि प्रतीकवादी नाट्यप्रयोगसँग विशेष रूपमा गाँसिएको छ। चेर्नियामास्की (ई. १९०८), अन्फिसा (ई. १९०९), सोयाकी वाल्स (ई१९१४) आदि उनका चर्चित नाटक हुन्। प्रतीकवादी नाट्यधारा धेरै विकसित हुन सकेन तर यसको प्रभावमा इब्सेन, चेखोव, सिन ओ, केसी आदि अनेकौंले नाटकमा प्रतीकलाई महत्त्वपूर्ण स्थान दिए। ईस्वी बीसौं शताब्दीका आरम्भमा जर्मनीमा अभिव्यञ्जनावादी नाट्यशैली आन्दोलनका रूपमा देखा पर्‍यो। यसको विश्वभरि नै व्यापक प्रभाव पर्‍यो। अभिव्यञ्जनात्मक नाट्यशैलीको पूर्व प्रयोग जर्मनेली नाटककार वेडेकाइन्ड र स्वीडेनका पूर्वचर्चित नाटककार स्ट्रिन्डवर्गले गरेका थिए। स्ट्रिन्डवर्गको **एट ड्रोम स्पेल** (ई. १९०१) अभिव्यञ्जनावादी नाट्यधाराको प्रेरक हो भनिन्छ। यो नाट्यधारा बर्लिनमा ई. १९११ मा आन्दोलनका रूपमा उदायो र यसले ई. १९२४ सम्म पनि विकास र विस्तार पायो भने यो क्षीणरूपमा त्यसपछि पनि जर्मनी तथा अन्य मुलुकहरूमा पनि प्रचलित रह्यो। अभिव्यञ्जनावादी नाट्यधारामा रेनहार्ड, सोर्ज र वाल्टर हान्स क्लेभर आदि जर्मनेली प्रतिभाहरूका साथै आयर्ल्यान्डवासी सिन ओ केसीको नाम पनि विशेष उल्लेख्य छ। स्वैरकल्पना र स्वप्नको प्रयोग अभिव्यञ्जनावादको मूल वैशिष्ट्य हो। प्रथम विश्वयुद्धको समाप्तिका साथै यथार्थवाद क्षीणबाट क्षीणतर हुँदै गयो र पश्चिमी साहित्यका क्षेत्रमा दादावाद, घनवाद, भविष्यवाद, अतियथार्थवाद जस्ता अनेक नवप्रयोग भए। विश्वयुद्धले मानव जीवनमा पीडा र सन्त्रासका साथै मूल्यसङ्कट पनि ल्यायो। यस क्रममा साहित्यमा अस्तित्ववादी विचारधाराले प्रवेश गर्‍यो र प्रश्रय पायो। अस्तित्ववादी नाट्यधाराको उदय भयो र यसमा फ्रान्सेली चिन्तक तथा आख्यानकार ज्याँ पाल सार्भ एवं ज्याँ एनाउलको योगदान विशिष्ट देखियो। सार्भका प्रमुख नाटक हुन् **लेस माउसेज** (ई. १९४३), **हुइस क्लोस** (ई. १९४४) र **सेपल्चर** (ई. १९४६)। एनाउलका प्रमुख नाटक चाहिँ **ले हर्मिन** (ई. १९३१), **ले वाल डिस बोलियर्स** (ई. १९३३), **ए वेह उन प्रिस्नर** (ई. १९३४) तथा **बेकेट** हुन्। प्रयोगक्रममा जर्मनेली नाटककार वर्टोल्ट ब्रेख्तले ई. १९३१ मा स्थापित गरेको

महाकाव्यात्मक रङ्गमञ्चको चर्चा पनि आवश्यक छ । ब्रेख्त कवि, निर्देशक र नाटककार थिए र उनले रङ्गमञ्चीय अध्ययन र अनुभवका आधारमा महाकाव्यात्मक रङ्गमञ्चको आविष्कार गरे । वस्तुको इतिहासीकरण, नि:सङ्गताको भाव र महाकाव्यात्मकता यस रङ्गमञ्चका मूलभूत विशेषता देखिन्छन् । ब्रेख्त मार्क्सवादी थिए र उनले द्वन्दात्मक, भौतिकवाद तथा सौन्दर्यशास्त्रका बीच आङ्गिक सम्बन्ध जोड्ने प्रयास गरेका थिए । कुशल नाट्यशिल्पी ब्रेख्तका नाट्यप्रयोग साम्यवादी मुलुकहरूमा मात्र सीमित नभएर सर्वत्र पुग्यो र यसको विश्वव्यापी प्रभाव पर्‍यो । ब्रेख्तका प्रमुख नाटकहरूमा **आमा साहस, सेजुआकी असल स्वास्नीमान्छे, ककेससको खरीको घेरा, ग्यालिलियोको जीवन** आदि हुन् । आयर्ल्यान्डमा जन्मेका फ्रान्सेली नाटककार स्यामुएल बेकेटको नेतृत्वमा ई. १९५२ मा विसङ्गत नाट्यमञ्चको स्थापना भयो र नाट्यजगत्मा अर्को महत्त्वपूर्ण आयाम थपियो । यस नाट्यमञ्चसँग अलवेयर कामु, इयानेस्को, एडामोव आदि अरू पनि गाँसिएका छन् र यो बीसौं शताब्दीको उत्तरार्द्धको महत्त्वपूर्ण आन्दोलन हो । यस धाराका प्रमुख नाटककार बेकेट हुन् । उनको प्रमुखतम नाटक **गोदोको प्रतीक्षा** (ई. १९५२) हो । उनका अन्य चर्चित नाटक **खेल** (ई. १९५६), **क्र्याम्प्सको अन्तिम टेप** (ई. १९५८), **एम्बर्स** (ई. १९५९) हुन् ।

ई. बीसौं शताब्दीमा अमेरिकाली नाट्यप्रतिभाहरूले पनि महत्त्वपूर्ण योगदान दिएका छन् र विश्वव्यापी प्रतिष्ठा पाएका छन् । त्यस्ता प्रतिभा हुन् युजिन ओ निल, टेनेसी विलियम, आर्थर मिलर आदि । युजिन ओ निल प्रयोगवादी नाटककार हुन् र उनले सुखान्तका साथै दुःखान्त नाट्यक्षेत्रमा पनि योगदान गरेका छन् । उनका नाटकहरूमा **लाजारस लाफड द हेयरी एप** (ई. १९२२), **माउर्निङ्ग विकम्स एलेक्ट्रा** (ई. १९३१) आदि प्रमुख छन् । टेनेसी विलियमका प्रख्यात नाटक हुन् **स्ट्रिटकार नेम्ड डिजायर** (ई.१९४७), **समर एन्ड स्मोक** (ई. १९४८) **क्याट अन अ हट टिन रुफ** (ई. १९५५) । **अल माइ सन्स** (ई. १९४७) र **डेथ अफ अ सेल्सम्यान** (ई. १९४७) आर्थर मिलरका प्रख्यात नाटक हुन् । बीसौं ईस्वी शताब्दीका चर्चित नाटककारहरूमा स्पेनका गार्सिया लोर्काको नाम पनि अविस्मरणीय छ । उनका प्रमुख नाटक हुन्- **रक्त परिणय** (ई. १९३३), **येर्मा** (१९३४), **बर्नार्ड एल्वाको घर** (ई. १९३५) ।

इतिहासबाट लिच्छविकालमा नेपालको राजभाषा संस्कृत थियो भन्ने थाहा पाइन्छ र संस्कृतमा केही रचना पनि गरिन्थे भन्ने कुरा पनि थाहा पाइन्छ । लिच्छविहरू धर्मकर्मका साथै नृत्य, गीत र नाटकमा अभिरुचि लिन्थे र चाडपर्वमा तिनको आयोजन पनि गर्दथे भन्ने अनुमान हुन्छ । अंशुवर्माका समयको लेलेको शिलालेख (वि.सं. ६६१) बाट त्यतिखेर विभिन्न गोष्ठीहरू रहेको र तिनमा एउटा वादित्र गोष्ठी पनि भएको जानकारी प्राप्त हुन्छ । लिच्छविकालमा कुँदिएका उमामहेश्वर आदिका मूर्तिहरू मुनि देखाइएका नृत्यसम्बन्धी मुद्राहरूबाट त्यस समयमा नाट्यकला निकै उन्नत रहेको आभास पाइन्छ । नृत्य र नाट्यको प्रदर्शनका लागि काठमाडौं उपत्यकामा डबली बनाइएको थियो भने लोकनृत्य र नाट्यको आयोजनका लागि पश्चिमी नेपालतर्फ रोदीघर हुने गर्दथे । नवौं ईस्वी शताब्दीमा वैरोचन नाम गरेका शैव महात्माले **प्रतिष्ठा लक्षणसार समुच्चय** शीर्षक संस्कृत ग्रन्थमा नाट्यशालाका बनोटको चर्चा गरेका हुनाले त्यस कालमा संस्कृतमा नाटक लेखिने र तिनको प्रदर्शन पनि हुने अनुमानका

लागि बल प्राप्त हुन्छ । शिवदेव तृतीयको पालाका शिलालेखहरूबाट पनि त्यतिखेर द्वारोद्‌घाटन, कैलाशयात्रा, वाराहयात्रा आदि यात्रोत्सव हुने र तिनमा नाचगान हुने कुरा थाहा हुन आउँछ। गोपालवंशावलीमा लिच्छवि राजा चम्पादेवको पालामा चार अङ्कमा लेखिएको रामायण नृत्य खेलाइएको जुन चर्चा पाइन्छ (नेपाली रङ्गमञ्च, पृ. २८) त्यसबाट नेपाली नाट्यपरम्पराको अझ प्राचीनता झल्कन्छ । नरेन्द्रदेव द्वितीय (ई. ११४१) को शासनकालमा नेपाली कलाकार नाट्याभिनय र वाद्यवादनमा अति निपुण थिए भन्ने कुरो चिनियाँ यात्री वाङहुएन चेको यात्रावृत्तान्त तथा चिनियाँ सम्राटहरूको इतिहासबाट अवगत हुन आउँछ । कर्नाटवंशी राजा भवसिंह देव र नरसिंह देवका समयमा मुद्रित कुवलयाश्व शीर्षक नाटक लेखिएको र खेलिएको चर्चा पाइन्छ। उपर्युक्त चर्चाहरूबाट नेपालमा नाट्यलेखनमञ्चनको इतिहास प्राचीनकालदेखि नै आरम्भ भएको बुझिए पनि खास रूपमा चाहिँ मल्ल राजाहरूको शासनकालदेखिको इतिहास मात्र क्रमबद्ध देखिन्छ र यसको स्पष्ट प्रमाण पनि पाइन्छ। यस इतिहासलाई प्रमाणित गर्ने दसी राष्ट्रिय अभिलेखालयमा सुरक्षित रहेको १५० जति नाटकका हस्तलिखित प्रति हुन्। यस इतिहासको सङ्क्षिप्त विवरण निम्नलिखित छ:

अरिमल्ल (वि.सं. १२६५-१२७२) का समयमा जयन्त नामक व्यक्तिले महीरावणबधोपाख्यान लेखेको देखिन्छ भने अभय मल्लका समयमा (वि.सं. १२८०) भारतीय नाट्यशास्त्र लेखिएको देखिन्छ। अनन्त मल्लका समय (वि.सं. १३६३-६४) मा नागानन्द नाटकको रचना भएको बुझिन्छ। राजा हरिसिंह देवले भक्तपुरमा आधिपत्य जमाएपछि मैथिलीमा नाट्यलेखन हुन थालेको र त्यस क्रममा ज्योतिरीश्वरद्वारा धूर्तसमागम लेखिएको अनि त्यसको मञ्चन पनि भएको कुरो थाहा हुन्छ । काठमाडौं उपत्यकामा समय क्रममा नाटकीय गतिविधिका तीन केन्द्र खडा भएका देखिन्छन्: कान्तिपुर, भक्तपुर र ललितपुर ।

कान्तिपुरमा जयस्थिति मल्लले आफ्नो छोरा धर्म मल्लको जन्मका अवसरमा रामायणनाटक, व्रतवन्धका अवसरमा मैथिल पण्डित माणिकद्वारा रचित राघवानन्द र विवाहका अवसरमा भैरवानन्द नाटक खेलाएका थिए। जयस्थिति मल्लका छोरा ज्योतिर्मल्लले स्वरचित कुवलयाश्व नाटक प्रदर्शित गराएका थिए भने उनका उत्तराधिकारी यक्ष मल्लले जेठा छोरा राय मल्लको सुवर्ण तुलादानका उपलक्ष्यमा चतुरङ्ग महाभारत मञ्चित गराएका थिए (प्रमाण प्रमेय, पहिलो भाग, पृ. ७७) ।

भक्तपुरका राजा जय जगज्ज्योतिर्मल्ल सङ्गीत, नृत्य र नाट्यका मर्मज्ञ थिए र उनले कुञ्जविहारी नाटकम्, मुदित कुवलयाश्वनाटकम्, हरगौरीविवाह नाटकम् (वि.सं. १६४५) आदि अनेक नाटक लेखेका थिए । उनका नाति जगत्प्रकाश मल्लले उषाहरण, पारिजातहरण, प्रभावतीहरण, मलयगान्धिनी, मदनचरित, मूलदेव, शशिदेवोपाख्यान आदि दर्जनौं नाटक लेखेका थिए। जगत्प्रकाश मल्लका जेठा छोरा सुमति जितामित्रले पनि कालीयमथनोपाख्यान, जैमिनिभारतनाटकम् (वि.सं. १७४७), अश्वमेधनाटकम् (वि.सं. १७४६), गोपीचन्द्रनाटकम्, भाषानाटकम् आदि थुप्रै नाटक लेखेका थिए । उनको गोपीचन्द्रनाटकम्‌मा मैथिली र बङ्गाली भाषको मिश्रण छ भने भाषानाटकमा नेवारीको मिश्रण पनि छ। जितामित्रका छोरा भूपतीन्द्र मल्ल पनि नाट्यलेखन र प्रदर्शनमा पिताभन्दा कम थिएनन्। उनले नलचरित्रम्, पद्मावती-

हरणम्, महाभारत, माधवानलनाटक आदि थुप्रै नाटक लेखेको देखिन्छ । भूपतीन्द्रका छोरा रणजीत मल्ल (भक्तपुरका अन्तिम राजा) को पनि नाट्यकलामा अभिरुचि थियो । उनका रामायण नाटकम् (वि.सं. १७८२), कृष्णचरित्रम् (वि.सं. १७९५), इन्द्र विजयनाटकम् (वि.सं. १८०८), अन्धकासुर वधोपाख्यान (वि.सं. १८०८) आदि नाट्यकृति देखिन्छन् ।

कान्तिपुरका राजा प्रताप मल्ल आफूलाई कवीन्द्र भन्दथे र उनले रामाङ्क नाटिका लेखेका थिए। राजा पार्थिवेन्द्र मल्लले नलचरित्रनाटक लेखेका थिए भने राजा जयप्रकाश मल्लले नेवारी भाषामा रत्नेश्वरप्रादुर्भाव (वि.सं. १८१७), तथा वीरध्वजोपाख्यान लेखेका थिए ।

ललितपुरका नाट्यलेखन र मञ्चनको पुरानै परम्परा छ । त्यहाँ पनि नाट्यक्षेत्रमा राजाहरूकै योगदान प्रमुख देखिन्छ । वि.सं. १४८४ मा रामप्यारा लिखित नेवारी नाटक वीरबाहुको मञ्चनको साथ त्यहाँ नाट्यलेखन र मञ्चनको इतिहास आरम्भ भएको हो । ललितपुरका राजा सिद्धिनरसिंह मल्ल नृत्य, गायन र नाट्यका प्रेमी हुनाले उनका समयमा यी विधाहरूको निकै उन्नति भयो। उनले स्वयं 'नृसिंह नाच' को प्रणयन गरी त्यसको प्रदर्शन आरम्भ गरेका थिए। उनले आरम्भ गरेको त्यो परम्परा अद्यापि कायमै छ । सिद्धि नरसिंह कृष्णभक्त हुनाले उनले कृष्णका विविध रूप र लीलासित सम्बन्धित नृत्यचक्र नै चलाएका थिए। सो नृत्य कार्त्तिकभरि प्रदर्शित हुने हुँदा त्यसलाई 'कार्त्तिक नाच' पनि भन्दछन् । यस नृत्यचक्रअन्तर्गत नृसिंह नाचका अतिरिक्त सुदामा लीला, उषाहरण लीला, बालठग लीला आदि विभिन्न लीला थिए । यी लीला वा नाचहरूमा गीत, नृत्य र सङ्गीतका साथै संवादको पनि प्रस्तुतीकरण हुने गर्दछ । कलाकारहरूद्वारा बोलिने संवाद हिन्दीमा हुन्थ्यो तर बालठग लीलामा चाहिँ विशेष रूपमा नेवारी भाषाको प्रयोग हुन्थ्यो भने सबैमा कलाकारहरू आफ्नो परिचय संस्कृतमा दिन्थे । यो प्रचलन अद्यापि यथावतै छ । सिद्धि नरसिंहका समयमा नै रामभद्र शर्माले हिन्दी भाषामा हरिश्चन्द्र नृत्यम् (वि.सं. १७०८-९) तयार पारेका थिए । राजा श्रीनिवास मल्लले सिद्धिनरसिंहको परम्परालाई अभिरुचिका साथ अघि बढाए । उनी कार्तिकमा प्रदर्शित गरिने उपर्युक्त लीलाहरूमा आफू नायकको भूमिका गर्दथे। उनका उत्तराधिकारीहरूले पनि यसको अनुसरण गर्दै गए । श्रीनिवास मल्लका शासनकालमा रामभद्र शर्माले मैथिलीमा ललितकुवलयाश्वमदालसा (वि.सं. १७२२-२३) लेखेका थिए भने कीर्तिसिंहले ताराकासुर वधः कुमार विजय (वि.सं. १७२२) लेखेका थिए । श्रीनिवास मल्लका छोरा योगनरेन्द्र मल्ल सङ्गीतप्रेमी थिए र उनले कंसवध लेखेका थिए ।

मल्लकालमा नाट्यकलालाई राज्याश्रय मात्र प्राप्त नभएर राजाहरू स्वयं नै नाटकलेखक हुनाले यसको निकै उन्नति भएको देखिन्छ । प्राप्त प्रमाणहरूका आधारमा भन्ने हो भने मल्लकाल नृत्य, सङ्गीत र नाट्यका लागि स्वर्णकाल नै थियो । भक्तपुर, कान्तिपुर र ललितपुर तीनवटै नगरमा नाट्यप्रदर्शनका लागि राजदरबारका सामु नासल चोक बनाएका थिए। राजपरिवार र भाइभारदारका साथै सामन्त र सामान्य जनसमेतले विना शुल्क नृत्य, गीत र नाट्यसम्बन्धी आयोजन हेर्न सक्थे । दरबारबाहिर नगरका चोकहरूमा डबली बनाइएका थिए र तिनले जनस्तरबाट प्रस्तुत गरिने मनोरञ्जनात्मक कार्यक्रमहरूका लोकरङ्गमञ्चको काम दिन्थे र अझै दिँदै पनि छन्। मल्लकालका नाटकहरू

सामान्यतया भरतकै नाट्यपरम्परामा बाँधिएका थिए । तिनको आरम्भ नान्दी र प्रस्तावनाका साथ भएको देखिन्छ । हरेक नाटकका आरम्भमा नान्दीमा नृत्यनाथको वन्दना गरिएको छ र यी नृत्यनाथ नटराज शिवकै प्रतिरूप प्रतीत हुन्छन् । नाटक प्राय: महाभारत र रामायणका कथामा आधारित देखिन्छन् भने केही इतर स्रोतका कथामा पनि आधारित देखिन्छन् । नाटकका विषय प्राय: धार्मिक, शृङ्गारी र हास्यात्मक देखिन्छन् । नाटकको भाषिक प्रयोगमा विचित्रता पाइन्छ । नाटक प्राय: मैथिली, नेवारी र हिन्दीमा लेखिएका छन् तर सबैमा भाषिक मिश्रण भेटिन्छ। कीर्तिसिंहको **तारकासुरवधमा** प्राकृत, संस्कृत, मैथिली, हिन्दी र नेवारी भाषाको प्रयोग भएको छ । संस्कृतका केही श्लोक अथवा पङ्क्ति प्राय: हरेक नाटककमा पाइन्छन्। प्राय:जसो मैथिली र नेवारी भाषाको मिश्रित प्रयोग छ । कुनै नाटकमा त बङ्गाली र कुनैमा मराठी भाषा पनि देखिन्छ । कतिपयमा स्थानीय बोलीहरूको मिश्रण पनि छ। स्थानीय बोली अन्तर्गत नेपाली पनि छ ।

मल्लकालको अवसानका साथै नेपालमा नाट्यकलाका विकासमा अवरोध आयो । मुलुकमा एकीकरणसम्बन्धी युद्ध भइरहेकाले परिस्थिति अनुकूल नहुँदा त्यसो हुनु स्वाभाविक नै थियो । पं. शक्तिवल्लभ अर्ज्यालले वि.सं. १८४९ मा संस्कृत भाषामा **जयरत्नाकर** शीर्षक मौलिक नाटक लेखी नेपाली नाट्यकलालाई नौलो आयाम दिएर पुनर्जीवित पारे। यो नाटक संस्कृतमा लेखिएको भए पनि यसमा नेपालको तत्कालीन ऐतिहासिक घटना र नेपाली जीवन प्रतिबिम्बित छ । यसपछि नेपाली भाषामा जुन पहिलो नाटक देखियो त्यो उनै शक्तिवल्लभले संस्कृतमा लेखेको र उनैले नेपालीमा अनुवाद गरेको **हास्यकदम्ब** (वि.सं. १८५५) थियो । यसपछि नेपाली भाषामा देखिएको नाटक भीमसेन थापाका आश्रित पं. भवानीदत्त पाण्डेले गरेको विशाखदत्तको **मुद्राराक्षस** (वि.सं. १८९८) को अनुवाद थियो । यी नाटक मञ्चनको प्रयोजनले नभएर पाठका प्रयोजनले लेखिएका हुनाले यिनमा आख्यानात्मक शैलीको प्रयोग भएको देखिन्छ । नाट्यलेखकहरूमा रङ्गमञ्चीय सचेतता नभएकाले नेपाली भाषामा रूपान्तरित नाटक देखिए पनि तिनको मञ्चन हुन सकेन र आफ्नो नाट्यपरम्परा स्थापित हुन सकेन । सके यसैले गर्दा होला श्री ५ सुरेन्द्रविक्रम शाहकी महारानी राज्यलक्ष्मीदेवीलाई नाटक हेर्ने इच्छा हुँदा भारतबाट 'पारसी थिएटर' झिकाई हिन्दी भाषाको **लालहीरा** शीर्षक नाटक देखाइयो । वीर शमशेर प्रधानमन्त्री भएका समयमा उनको सङ्गीततर्फको अभिरुचिले गर्दा भारतबाट उस्तादहरू झिकाई तिनलाई दरबारमा राखेर सङ्गीतसाधना गरिन थाल्यो र त्यसै क्रममा नाट्यविद् भारतीय उस्तादहरूद्वारा सुसारे नानीहरूलाई तालीम दिलाई दरबारिया रङ्गमञ्चहरूमा पारसी थिएटरसँग सम्बद्ध हिन्दी-उर्दूका नाटकहरूको व्यापक रूपमा प्रदर्शन गरिन थाल्यो । यस अवस्थामा वि.सं. १९४४-४८ का बीचको कुनै समयमा राष्ट्रवादी विचारका कवि मोतीराम भट्टले कालिदासको **अभिज्ञान शाकुन्तलम्**लाई शकुन्तला शीर्षकमा नेपालीमा रूपान्तर गरी तत्कालीन प्रधान सेनापति देव शमशेरका सल्लाहअनुसार आफ्ना निर्देशनमा निजका रानी सुसारेहरूलाई प्रशिक्षित पारी तिनीहरूद्वारा प्रधानमन्त्री वीर शमशेरका सम्मुख प्रस्तुत गरे । बालकृष्ण समअनुसार नेपाली भाषामा खेलिएको पहिलो नाटक त्यही शकुन्तला थियो (मोतीरामको भूमिका, पृ.२) । मोतीरामले प्रियदर्शिका, पद्मावती आदि अन्य

नाटकहरू पनि तयार पारेका थिए । उनको असामयिक निधनले गर्दा नेपाली नाटकका मञ्चनको परम्परा बस्न सकेन र नेपाली नाट्यलेखन प्रोत्साहित पनि हुन सकेन । यस्तैमा वि.सं. १९५० तिर महान् नाटककार बालकृष्ण समका बाजे डम्बर शमशेर कलकत्ता गई रङ्गमञ्चसम्बन्धी अध्ययन गरेर आए अनि आफ्ना दरबारमा रङ्गमञ्च बनाई स्त्री सुसारेहरूलाई तालीम दिलाई नाट्यप्रदर्शन गर्न थाले । उनको प्रेरणा र सहयोगबाट अन्य सम्पन्न र सोखिन राणाहरूका दरबारका साथै नारायणहिटी राजदरबारमा समेत रङ्गशाला बने, वस्ताद र अभिनेता-अभिनेत्रीको व्यवस्था गरियो । यी रङ्गशालाहरूमा प्रतिस्पर्धात्मक रूपमा नाट्यप्रदर्शन हुन थाले तर सबै नाटक पारसी रङ्गशैलीका थिए र हिन्दी-उर्दू भाषाका थिए । यसै सिलसिलामा वि.सं. १९५७ तिर माणिकमान तुलाधर पनि कलकत्ता गएर रङ्गमञ्चसम्बन्धी तालीम लिएर आए । उनले 'इन्द्रसभानाटक' तयार पारी आफ्नै घरका चोकमा त्यसको प्रदर्शन गरे । उनको सफल प्रदर्शनबाट मानिस प्रभावित भए र उनको चर्चा हुन थाल्यो । उनी दरबारमा आमन्त्रित हुन थाले र नाट्यप्रदर्शनका लागि पुरस्कृत पनि हुन थाले । माणिकमानले टुँडीखेलमा रङ्गमञ्चको निर्माण गरी सार्वजनिक रूपमा नाट्य प्रदर्शन गर्न खोज्दा तत्कालीन प्रधानमन्त्री चन्द्र शमशेरबाट स्वीकृति प्राप्त भएन र नाटक दरबारहरूभित्रै सीमित रह्यो । पछि नेपाली भाषामा लेखिएका नाटकहरूमा पारसी रङ्गमञ्चको प्रभाव देखिएको हुनाले यहाँ उक्त रङ्गमञ्चबारे केही चर्चा गर्न आवश्यक देखिन्छ ।

भारतमा अङ्ग्रेजहरूले ईस्वी १७७० मा बम्बईमा पाश्चात्य रङ्गमञ्चको निर्माण गरेका थिए । त्यसपछि कलकत्ता आदि महानगरहरूमा पनि यूरोपेली, रङ्गमञ्च स्थापित हुँदै गए । बेलायतबाट अङ्ग्रेजी नाट्यकम्पनी आउँथे र तिनै रङ्गमञ्चहरूमा अङ्ग्रेजी नाटक मञ्चित गरेर देखाउँथे । त्यसै अवस्थामा फरामजी गुस्तादजी दलाल नाम गरेका पारसी सज्जनले बम्बईमा ईस्वी १८५३ मा पारसी नाटकमण्डलीको स्थापना गरे र त्यही पारसी थिएटरका नामले प्रख्यात हुन पुग्यो । यस नाटकमण्डलीले पहिले सेक्सपियरका सुखान्त एवं दुःखान्त नाटकको व्यापक प्रचार गर्‍यो । पारसी नाटकमण्डलीको रङ्गमञ्च पश्चिमी रङ्गपद्धतिमा वैज्ञानिक ढङ्गबाट बनेको थियो र यसमा भारतीय रङ्गपद्धतिको पनि प्रभाव थियो । यो रङ्गमञ्च स्थायी र अस्थायी दुई प्रकारको थियो । यसमा पछि जुन भरतपरम्पराका नाटक वा पश्चिमी परम्पराका नाटक मञ्चित हुन्थे तिनमा गीत, सङ्गीत र नृत्यको समावेश अनिवार्य रूपमा गरिएको हुन्थ्यो । यस्तो गीत, सङ्गीत र नृत्य पूर्ण नाटक लखनउका नबाव वाजिद अली शाहका प्रेरणाबाट अमानत नाम गरेका लेखकले 'इन्दर सभा' का रूपमा तयार पारेका थिए । नेपालमा माणिकमानले जुन 'इन्द्रसभा' तयार पारी प्रदर्शित गरे त्यो अमानतको 'इन्दरसभा' को अनुकरण थियो । पारसी रङ्गपद्धति निकै औपचारिक थियो, यसको साजसज्जा तडकभडकले भरिएको हुन्थ्यो र पात्रहरूका पोशाक पनि त्यस्तै हुन्थे । यसमा उत्तेजनात्मक कार्यव्यापारले भरिएका अतिरञ्जनात्मक नाटक प्रस्तुत गरिन्थे । नाटकका पात्रहरूको भाषा पनि औपचारिक वा कृत्रिम हुन्थ्यो । यस रङ्गपद्धतिमा रचित नाटक प्रायः आदर्शवादी हुन्थे र तिनको उद्देश्य शिक्षा र मनोरञ्जन हुने गर्दथ्यो । तिनमा यथार्थका स्थानमा उडन्ते कल्पना र स्वैरकल्पनाको महत्त्व रहन्थ्यो ।

नेपालमा नाटकप्रति अभिरुचि उत्पन्न

भएर हिन्दी-उर्दूका नाटकहरू प्रदर्शित हुन थालेको त्यस कालमा श्री ५ महाराजाधिराजको नारायणहिटी दरबारमा वस्ताद नानक मिश्र र वस्ताद नुरुद्दीन आदि अनि श्री ३ (राणा प्रधानमन्त्री) का दरबारमा वस्ताद वालाप्रसाद आदि रङ्गमञ्चका प्रबन्धक थिए। उनीहरूको प्रबन्ध र निर्देशनमा देखाइने नाटकहरूमा बिस्तारै-बिस्तारै नेपाली भाषाले प्रवेश गऱ्यो । पहिले हिन्दी-उर्दूअन्तर्गत आंशिक रूपमा नेपाली भाषाको प्रवेश गराइयो अनि अन्ततः वि.सं. १९७३ मा केदार शमशेर थापाले **बीर ध्रुवचरित्र** पूर्णतया नेपाली भाषामा तयार पारी मञ्चित गरेर देखाए। यसपछि वालाप्रसादले नेपालीमा लेखेको **बिल्वमङ्गल** सिंहदरवारको नाचघरमा प्रस्तुत गरे। वि.सं. १९७४ मा राममणि आ.दी. र लेखनाथ पौड्यालले मिलेर तयार पारेको **भर्त्तृहरि निर्वेद** नारायणहिटी राजदरबारमा प्रस्तुत गरियो । यस कालमा नेपाली भाषामा लेखिएका केही नाटक प्रकाशित पनि भए । यसरी प्रकाशित हुनेमा माइकेल मधुसूदन दत्तको एकेइ सभ्यता बोले को नेपाली अनुवाद **ज्ञानभङ्गतरङ्गिणी** (ईस्वी १९०३) पहिला देखिन्छ, तर ध्यानमा राख्नुपर्ने कुरो के छ भने यसमा कहीँकहीँ हिन्दीको प्रयोग पनि भएको छ। यसपछि ई. १९०६ मा पहलमानसिंह स्वाँर को पूर्णतया नेपाली भाषामा लेखिएको पहिलो मौलिक नाटक **अटलबहादुर** प्रकाशित भएको देखिन्छ । यो नाटक त्यसै वर्ष दार्जिलिङ्गमा मञ्चित भएको थियो । अटलवहादुर दुःखान्त नाटक हो र नेपालमा दुःखान्त नाट्यकलालाई भित्र्याउने श्रेय पनि यसैलाई प्राप्त छ। दुःखान्त नाट्यकारका रूपमा उदाएका पहलमानले **विष्णुमाया नाटिका** आदि सामाजिक र सुखान्त नाटक पनि लेखेका थिए । उनी माध्यमिक कालका सर्वप्रमुख नाटककार देखिन्छन् ।

वि.सं. १९८६ मा कवितात्मक दुःखान्त नाटक **मुटुको व्यथा** प्रकाशित गरी नेपाली नाटकका क्षेत्रमा बालकृष्ण समको उदय भएपछि माध्यमिककालीन नाट्यप्रवृत्तिका स्थानमा आधुनिक नाट्यप्रवृत्तिको प्रारम्भ भयो । सेक्सपियरबाट प्रेरित भई अन्त्यानुप्रासहीन पद्यात्मक (अनुष्टुप् छन्दको) शैलीमा दुःखान्त नाट्यलेखन आरम्भ गर्ने सम नेपालीका सर्वोच्च नाट्यप्रतिभा हुन् र उनले पाँच दशकभन्दा बढीको नाट्यसाधनाका क्रममा पद्यात्मक तथा गद्यात्मक शैलीमा विभिन्न नाट्यशिल्पको प्रयोग गर्दै दुःखान्त र सुखान्त प्रकृतिका चार दर्जनभन्दा बढी नै नाटक लेखेका छन्। पूर्वीय र पश्चिमी चिन्तन तथा शैलीको संयोजन गरी आफ्नै विशिष्ट शिल्पमा नाट्यसृजन गर्ने समले नाटकमा सामाजिक, ऐतिहासिक र पौराणिक विषयवस्तु प्रस्तुत गरेका छन् । उनका प्रमुख नाटक **मुकुन्द इन्दिरा, प्रह्लाद, अन्धवेग, प्रेमपिण्ड, भीमसेनको अन्त्य, स्वास्नीमान्छे, अमरसिंह र म** हुन् भने उनका प्रमुख एकाङ्की **बोक्सी, रणदुल्लभ, भतेर** आदि हुन् । बालकृष्ण समपछि नेपाली नाट्यक्षेत्रमा भीमनिधि तिवारीको उल्लेखनीय स्थान छ। उनले पनि सामाजिक, ऐतिहासिक र पौराणिक विषयमा सुखान्त र दुःखान्त प्रकृतिका ४५ वटा जति नाटक लेखेका छन्, जसमा केही पूर्णाङ्की छन् र केही एकाङ्की छन् । **सहनशीला सुशीला** (वि.सं. १९९८), **शिलान्यास, चौतारा लक्ष्मीनारायण** उनका चर्चित पूर्णाङ्की हुन् भने **बिसे नगर्ची, अफीम, साँढे, घरको माया** उनका प्रमुख एकाङ्की हुन् । सम र तिवारीको जीवनसम्बन्धी दृष्टिकोण र नाट्यशैलीमा प्रशस्त भिन्नता भए पनि दुवै सामाजिक सुधार चाहने आदर्शोन्मुख यथार्थवादी धाराका नाटककार थिए र पश्चिमी दृष्टिले परिष्कारवादी थिए ।

गोपालप्रसाद रिमालको **मसान** (वि.सं. २००३) देखि नेपाली नाटकका क्षेत्रमा यथार्थवादले प्रवेश गर्छ र अर्को युगान्तर आउँछ । इब्सेनका आदर्शमा नाट्यलेखन गर्ने रिमालले **यो प्रेम** शीर्षक अर्को पूर्णाङ्की र **माया** शीर्षक एकाङ्की पनि लेखेको देखिन्छ । रिमालद्वारा प्रवर्तित यथार्थवादी नाट्यधारालाई गोविन्दबहादुर 'गोठाले' ले विकसित पारे । उनका **भूसको आगो** र **च्यातिएको पर्दा** चर्चित नाटक हुन् भने **भोको घर**, **म कसरी हार्छु** र **आत्मबोध** उनका मुख्य एकाङ्की हुन् । समपछिका महान् नाटककारका रूपमा देखिएका विजय मल्लले तीन दर्जनभन्दा बढी नै नाटक लेखिसकेका छन् । यथार्थवादी नाट्यधारामा अधियथार्थता, मनोविश्लेषणात्मकता र स्वैर कल्पनाको समावेशद्वारा नवीन आयाम ल्याउनु विजय मल्लको नाटकीय योगदानको मूलभूत पक्ष हो । **जिउँदो लास** र **कोही किन बरबाद होस्** उनका प्रमुख पूर्णाङ्की हुन् भने **पत्थरको कथा**, **कङ्काल**, **भित्तेघडी**, **नाम नभएको मानिस**, **पुरानो घर** आदि उनका प्रमुख एकाङ्की हुन् । परम्परावादी र प्रयोगवादी दुवै थरी नाट्यलेखन गर्ने विजय मल्लले परम्परा र प्रयोगका बीच सेतु बाँध्ने काम गरेका छन् । यिनीहरूका अतिरिक्त एकाङ्कीकारहरूमा हृदयचन्द्रसिंह प्रधान र फणीन्द्रराज खेताला प्रमुख देखिन्छन् । विजय मल्लपछिको पुस्ताका नाटककारहरूमा मोहनराज शर्मा, मनबहादुर मुखिया, गोपाल पराजुली, सरुभक्त श्रेष्ठ र अशेष मल्ल प्रमुख छन् । भारतबाट नेपाली नाटकका क्षेत्रमा योगदान गर्नेहरूमा भैयासिंह गजमेर, तुलसी अपतन, रामलाल अधिकारी आदिको उल्लेखनीय नाम छ । मनबहादुर मुखियाले पनि पहिले भारतको दार्जिलिङ्गबाटै नाटकीय योगदान दिएको कुरा यहाँ स्मरणीय छ ।

भारतीय वा संस्कृत नाट्यपरम्परामा दृश्यकाव्यलाई प्रथमतः रूपक भनिएको छ र रूपकका नाटक, प्रकरण, भाण आदि दस भेद देखाइएका छन् । यसपछि उपरूपकका नाटिका, त्रोटक, गोष्ठी, सट्टक आदि अठार भेद देखाइएका छन् । पश्चिमी नाट्यसाहित्यतिर दृष्टि दिंदा नाटक प्रथमतः दुःखान्त र सुखान्त वा प्रहसनका रूपमा विभाजित देखिन्छन् अनि तिनका विविध भेद भेटिन्छन् । प्राचीन ग्रीसेली नाटक दुःखान्त (ट्रेजेडी) र सुखान्त वा प्रहसन (कमेडी) का रूपमा विभाजित थिए । दुःखान्त (ट्रेजेडी) भनिएका नाटक पनि कुनै वियोगान्त वा शोकान्त थिए भने कुनै संयोगान्त वा अशोकान्त (दुःखात्मक सुखान्त) थिए । मध्ययुगमा यूरोपका विविध देशहरूमा जुन धार्मिक नाटक लेखिएका थिए ती भावनाटक, अद्भुत नाटक, रहस्यनाटक र नीतिनाटकका रूपमा विभक्त थिए । पछि गएर कुनै एक तत्त्व वा पक्षको प्रवलताका आधारमा तथा नाटकको प्रकृति र कार्यव्यापारका आधारमा नाट्यरचनाहरूको विभाजन गरियो । सोअनुसार सङ्गीत नाटक, नृत्यनाटक, गीतिनाटक, मुखुन्डे नाटक, उपहासात्मक अनुकरण, प्रहसन, मूक नाटक, उत्तेजना वा अतिरञ्जना नाटक जस्ता नाट्यभेद देखा पर्दछन् । रेडियोबाट नाटक प्रसारित हुन थालेपछि नाटकको एक अर्को भेद रेडियो रूपक वा ध्वनि नाटक पनि देखा पर्दै आएको छ । आकारका दृष्टिले नाटक पूर्णाङ्की र एकाङ्कीका रूपमा विभाजित छन् भने भाषाशैलीका दृष्टिले गद्यात्मक र कवितात्मक (पद्यात्मक) नाटकका रूपमा विभाजित छन् । विषयका आधारमा पनि नाटकको विभाजन हुन सक्छ, जस्तैः सामाजिक ऐतिहासिक, पौराणिक आदि ।

संस्कृतका नाट्यशास्त्रहरूमा रूपकका तत्वहरूमा वस्तु, नेता र रसलाई प्रमुखता

दिइएको छ । तर संस्कृतका रूपकहरूमा उपयुक्त तत्त्वहरूबाहेक, सहनेता र सहपात्र, वृत्ति, नाट्यालङ्कार, लास्याङ्ग, वीथ्यङ्ग, लक्षण, नाट्योक्ति र भाषा तत्त्वहरू पनि चर्चित छन् । पाश्चात्य नाट्यशास्त्री अरिस्टोटलले दुःखान्त नाटकको सन्दर्भमा चर्चा गर्दा नाट्यतत्त्व ६ वटा छन् भनेका छन्, जस्तैः कथावस्तु, चरित्र, पदरचना, विचार, समूहगान र दृश्य विधान, अरिस्टोटलको कथावस्तुमा एकान्विति, पूर्णता, सम्भाव्यता, सहजविकास, कुतूहल र साधारणीकरण जस्ता गुण आवश्यक मानेका छन् । अरिस्टोटलले नाटकीय तत्त्वहरूमा कथावस्तु वा कथानकलाई प्रथम स्थान दिएका छन् र त्यो मानों दुःखान्तको आत्मा हो भनेका छन् । उनका विचारमा चरित्र भद्र हुनुपर्छ, त्यसमा औचित्य हुनुपर्छ र त्यो जीवनको अनुरूप हुनुपर्छ। अरिस्टोटलअनुसार पदरचना प्रसादगुणयुक्त, सरल र अलङ्कृत हुनुपर्दछ अनि गद्य र पद्य दुवैको समुचित प्रयोग त्यसमा हुनुपर्दछ । आधुनिक कालमा सामान्यतया नाटकीय तत्त्व कथावस्तु, चरित्र, संवाद, शैली, विचार एवं देशकालवातावरण मानिन्छन् । संस्कृत नाट्यपरम्परामा रसलाई सर्वोच्च स्थान दिइएको छ भने पश्चिमी नाट्यपरम्परामा अरिस्टोटलले कथावस्तुलाई सर्वोच्च स्थान दिएका छन् । यसै गरी पछिल्ला नाट्य चिन्तकहरूमा कसैले चरित्रलाई, कसैले द्वन्द्वलाई र कसैले द्वन्द्वलाई प्रेरित गर्ने मानवीय ईहालाई सर्वोच्च स्थान दिएका छन् ।

संस्कृत नाट्यपरम्परामा नाटक अङ्कहरूमा विभाजित देखिन्छ र अङ्क नै दृश्यका रूपमा रहेको छ । अङ्कसङ्ख्या यति नै हुनुपर्छ भन्ने नियम छैन । कालिदासको **मालविकाग्निमित्रमा** पाँच अङ्क छन् तर **अभिज्ञान शाकुन्तलम्मा** सात अङ्क छन् । यति मात्र होइन, संस्कृतमा दस अङ्कको नाटक पनि हुन्छ र त्यो महानाटक कहिन्छ । पश्चिमी नाट्यपरम्परामा सेक्सपियरका नाटक नियमतः पाँच अङ्कमा विभाजत छन् र अङ्क दृश्यहरूमा विभाजित छ । आधुनिक नाटककारहरूका नाटकमा यति नै अङ्क भन्ने नियम देखिदैन र कुनै नाटक अङ्कमा मात्र विभाजित छन् भने कुनै अङ्क र दृश्यमा पनि विभाजित छन् । नेपाली नाटक पनि यसै गरी कुनै अङ्क र दृश्यमा, कुनै अङ्कमा मात्र र कुनै दृश्यमा मात्र विभाजित छन् ।

संस्कृत नाट्यशास्त्रअनुसार नाट्यवस्तुको अन्तर्विकासका पाँच अवस्था हुन्छन्: आरम्भ, यत्न, प्राप्त्याशा, नियताप्ति र फलागम । संस्कृत नाटक पाँच सन्धि र पाँच अर्थप्रकृतिले बाँधिएका हुन्छन् । पश्चिमी नाट्यशास्त्रअनुसार पनि नाटकीय वस्तुको अन्तर्विकासका पाँचै अवस्था हुन्छन्: आरम्भिक, घटना, विकास, चरमोत्कर्ष, निगति र उपसंहार । भारतीय वा संस्कृत नाटकका अन्तर्वस्तुको विकासअवस्थाको विधान सुखान्त वा संयोगान्त नाटकलाई ध्यानमा राखेर गरिएको देखिन्छ भने पश्चिमी नाटकका अन्तर्वस्तुको विकासअवस्थाको विधान सुखान्त र दुःखान्त दुवै थरीलाई ध्यानमा राखेर गरिएको पाइन्छ ।

-के.उ.

नायक– नायक संस्कृत णीञ् धातुमा ण्वुल् प्रत्यय (नी+अक) का योगले बनेको नामवाची शब्द हो । 'नी' को अर्थ लैजानु र 'नायक'को अर्थ लैजाने व्यक्ति हुन्छ । सामान्यतया नायक भन्नाले समाजको नेतृत्व गर्ने, जनसमुदायलाई अगाडि लैजाने व्यक्ति, मार्गनिर्देशक एवं अग्रगण्य पुरुष, नाइके, नेता, स्वामी वा मालिक भन्ने बुझिन्छ । काव्यशास्त्रमा भने काव्य, नाटक आदिको प्रधान पुरुषपात्रलाई नायक भनिन्छ । साहित्यिक रचनामा नायक नै सबैभन्दा महत्त्वपूर्ण पात्र हुन्छ । अन्तिम कार्यावस्था वा फलागमका लागि नायकले नै

अनेक सङ्घर्ष गर्नुपर्ने हुन्छ । उसकै पुरुषार्थले कथावस्तुलाई अन्तिम परिणति वा फलप्राप्तितिर लैजान्छ। सम्पूर्ण कार्यव्यापारको मुख्य फलभोक्ता पनि नायक नै हुन्छ ।

नायक विनम्र, मधुर, त्यागी, चतुर, प्रियवादी, जनानुरञ्जक, पवित्रमना, वाक्पटु, कुलीन, स्थिरचित्त एवं युवा हुन्छ । ऊ बुद्धि, उत्साह, स्मृति, प्रज्ञा, कला एवं मानयुक्त हुनाका साथै शूर, तेजस्वी, शास्त्रज्ञ र धार्मिक पनि हुन्छ (**दशरूपक**, २।१.२) । सोमनाथ सिग्द्यालले प्रधान नायकमा हुनुपर्ने नौवटा खासखास विशेषताको उल्लेख गरेका छन् र ऊ कुलीन, सच्चरित्र, रूपवान्, जवान, उत्साही, काममा छिटो, तेजस्वी, चतुर र लोकप्रिय हुन्छ भनेका छन् (**साहित्यप्रदीप**, ३।पृ. १४२) । सारांशमा नायक उच्च एवं उदार गुणले सम्पन्न वीरता एवं साहसको प्रतीक र जनसाधारणका लागि आदर्श पनि हुनुपर्छ भन्ने आशय काव्य-शास्त्रमा व्यक्त भएको पाइन्छ ।

काव्यशास्त्रमा नायकको वर्गीकरण अनेक आधारमा गरिएको छ । आद्याचार्य भरतले सामाजिक आधारमा तीन प्रकारका नायकको उल्लेख गरेका छन्- पति, उपपति र वैशिक । विवाहिता पत्नी वा स्वकीया नायिकामा अनुरक्त नायकलाई पति भनिन्छ । परस्त्री र परकीया नायिकामा अनुरक्त नायकलाई उपपति भनिन्छ । वेश्या वा सामान्यामा अनुक्त नायकलाई वैशिक भनिन्छ। शील वा स्वभावका आधारमा नायक चार प्रकारका छन्- धीरोदात्त, धीरोद्धत, धीरललित एवं धीर प्रशान्त । धीरोदात्त नायक अति गम्भीर महाप्राण, क्षमाशील, स्थिरबुद्धि, आत्मश्लाघाविहीन एवं स्वाभिमानी तर विनीत हुन्छ। ऊ धर्मप्रेमी र प्रतिज्ञापालक पनि हुन्छ साथै लोकव्यवहार एवं शास्त्रीय नियम तथा वचनको ज्ञाता पनि हुन्छ । साहित्य-प्रदीपमा धीरोदात्त नायकलाई आत्म-श्लाघा नगर्ने, सहनशील, अत्यन्त गम्भीर, विशालहृदय, स्थिर, विनयले गर्वलाई दबाउने तथा दृढप्रतिज्ञ भनिएको छ (**साहित्य-प्रदीप**, ३/पृ.१४३) । धीरोदात्त नायकमा उच्चवृत्तिहरूको उत्कर्ष देखा पर्छ । ऊ सर्वगुण सम्पन्न आदर्श नायक हुन्छ । राम, युधिष्ठिर जस्ता आदर्श पुरुष धीरोदात्त नायक मानिन्छन् । नाट्यशास्त्रमा सेनापति एवं अमात्यको चरित्र पनि धीरोदात्त हुन्छ भनिएको छ (**नाट्यशास्त्र**, २४) । धीरोद्धत नायक घमण्डी, ईर्ष्यालु, मायावी, कपटी, चञ्चल, उग्र र आत्मश्लाघी हुन्छ (दश रूपक, २/५-६) । रावण, दुर्योधन र भीमसेनजस्ता पात्र धीरोद्धत नायकका उदाहरण मानिन्छन् । काव्यशास्त्रमा देवताहरूको चरित्रलाई पनि धीरोद्धत नायकका रूपमा वर्णन गरिएको पाइन्छ (देवा: धीरो- द्धता: ज्ञेया:, **नाट्यशास्त्र**, २४) । धीरललित नायक कलाप्रेमी, मन्त्रीका जिम्मा राज्यभार सुम्पेर स्वयं निश्चिन्त रहने सुखी, भोगरसिक र रतिप्रिय हुन्छ। ऊ कोमल प्रकृतिको र स्वभावले नै विलासी एवं शृङ्गारी खालको हुन्छ (**दशरूपक**, २/३, **साहित्य-दर्पण**, ३/३४) । यसैलाई साहित्यप्रदीप मा बेफिक्री, सुकुमार, नृत्यगीत आदि कलामा लागिरहने भनिएको छ (साहित्यप्रदीप, ३/पृ.१४३) रत्नावली नाटिकाका उदयन धीरललित नायकका उदाहरण हुन् । धीरप्रशान्त नायक निरभिमानी, विनयी, न्यायपरायण, कृपालु र नायकोचित सामान्य गुणले युक्त हुन्छ । ऊ गुरुजनका आज्ञाको उल्लङ्घन गर्दैन। ब्राह्मण र वैश्यको चित्रण धीरप्रशान्तका रूपमा गरिन्छ (**दशरूपक**, २/४) । साहित्यदर्पणमा उसलाई नायकका गुण धेर भएको द्विज आदि भनिएको छ (साहित्यदर्पण, ३/३४)। ब्राह्मण

एवं वैश्यका अतिरिक्त मन्त्रीपुत्रको चित्रण पनि धीरप्रशान्त नायकका रूपमा गरिएको पाइन्छ । काव्यशास्त्रअनुसार मालतीमाधव का माधव र मृच्छकटिकका चारुदत्त जस्ता पात्र धीर प्रशान्त नायकका उदाहरण हुन् ।

शृङ्गारी अवस्थामा कामप्रवृत्ति, नायिकाप्रतिको व्यवहार आदिका दृष्टिले नायक चार प्रकारका हुन्छन्-अनुकूल,दक्षिण, शठ एवं धृष्ट। अनुकूल नायक परस्त्रीप्रति आसक्त हुँदैन र सधैं आफ्नी पत्नीसित मात्र प्रेम गर्छ । काव्यशास्त्रमा अनुकूल नायकलाई एक नायिकाप्रति आसक्त भनिएको छ (दशरूपक, २/७, साहित्यदर्पण, ३/३७)। अनुकूल नायक एकै नायिकामा दृढ प्रेमी भएकाले सोमनाथले उसलाई 'लम्पट' पनि भनेका छन् (साहित्यप्रदीप, ३/पृ. १४३)। सबै नायिकाहरूप्रति समान एवं स्वाभाविक किसिमले प्रेमप्रदर्शन गर्ने नायकलाई दक्षिण भनिन्छ । नवीन नायिकाप्रति अनुरक्त हुँदाहुँदै पनि पूर्व नायिकाका प्रति सहृदय भइरहनु र आफ्ना व्यवहारले ऊ पूर्व नायिकाप्रति उदासीन छ भन्ने प्रकट हुन नदिनु दक्षिण नायकका विशेषता हुन्। सोमनाथ सिग्द्यालले 'अनेक नायिकामा समान प्रेमी' भन्दै दक्षिण नायकलाई 'सरल' भन्ने संज्ञा पनि दिएका छन् (साहित्यप्रदीप ३/पृ.१४३)। नयाँ नायिकासित प्रणयव्यापार चलाउने र प्रेमको स्वाङ्ग रचेर ज्येष्ठा नायिकालाई ठग्ने नायक शठ भनिन्छ । धनञ्जयले शठलाई लुकीलुकी ज्येष्ठा नायिकाको अहित गर्ने भनेका छन् (दशरूपक, २/२७)। विश्वनाथले पनि अर्की नायिकासित प्रेम गर्ने र प्रथम नायिकासित बाहिरी प्रेम देखाएर भित्रभित्रै उसको अहित गर्ने भनेका छन् (साहित्यदर्पण, ३/३७)। शठ नायकलाई स्वाँठ पनि भनिएको छ (साहित्यप्रदीप, ३;पृ. १४३) **मुटुको व्यथा** नाटकका शनकमा शठ नायकका उल्लेखनीय विशेषता भेटिन्छन्। आफूले जति अपराध गरे पनि नडराउने, नायिकाले जतिसुकै असहमति जनाउँदा पनि उसको बिन्तीभाउ गर्न नछोड्ने नायकलाई धृष्ट भनिन्छ । धनञ्जयका अनुसार परस्त्री संसर्गका चिह्न व्यक्त हुँदा पनि ज्येष्ठा नायिकाका सम्मुख आउन नडराउने नायक धृष्ट हुन्छ (दशरूपक, २/७) । "बिराए पनि निःशङ्क, हप्काए पनि निर्लज्ज, दोष देखिए पनि झुटो बोलेर ढाकछोप गर्ने भन्दै सोमनाथले धृष्ट नायकलाई 'धीटो' पनि भनेका छन् (साहित्यप्रदीप, ३/१४३) ।

यदि सूक्ष्मरूपले विचार गर्ने हो भने नायकका शृङ्गारी अवस्थाका उपर्युक्त चार प्रकार एउटै नायकका उत्तरोत्तर अवस्थाका द्योतक पनि हुन सक्छन्। नायक जुन वेलासम्म आफ्नी पत्नीमा मात्र अनुरक्त रहन्छ, ऊ अनुकूल नायक हुन्छ। जब परकीया नायिकासित पनि प्रेम गर्न थाल्छ, ऊ दक्षिण नायक बन्छ । नयाँ नायिकासितको प्रेम स्पष्ट रूपमा व्यक्त भएपछि ऊ शठ नायक बन्छ। नयाँ नायिकासित प्रेम गर्दागर्दै पूर्व नायिकाप्रति कुटिल र निम्नस्तरको व्यवहार गर्न थालेपछि ऊ धृष्ट नायक बन्छ ।

प्रकृतिका अनुसार नायक तीन किसिमका हुन्छन्- उत्तम, मध्यम र अधम। उत्तम नायक विनम्र, त्यागी, दक्ष, मिष्टभाषी वाक्पटु एवं युवक हुन्छ। ऊ बुद्धि उत्साह एवं मानले युक्त हुनाका साथै शरणागतरक्षक पनि हुन्छ । मध्यम नायक न त ज्यादै उत्कृष्ट नै हुन्छ न निकृष्ट नै । उसको प्रकृति मध्यम स्तरको हुन्छ । अधम नायक पापी, अल्छी, कृतघ्न, स्वत्वहीन र स्त्रीलोलुप हुन्छ। भाण प्रहसन र वीथीको नायक अधम प्रकृतिको हुन्छ ।

कुलका आधारमा नायक तीन किसिमका छन् -दिव्य, अदिव्य र दिव्यादिव्य। देवतालाई नायकका रूपमा प्रस्तुत गरिंदा दिव्य नायक भनिन्छ, मनुष्यलाई नायकका रूपमा प्रस्तुत

गरिंदा अदिव्य नायक भनिन्छ र मनुष्यको रूप धारण गरेको देवतालाई प्रस्तुत गरिंदा दिव्यादिव्य भनिन्छ ।

संस्कृत काव्यशास्त्रमा रूपकका भेदोपभेदका लागि भिन्नभिन्न किसिमका नायकको व्यवस्था गरिएको छ । नाटकका लागि सामान्यत: धीरोदात्त नायकको र कहिलेकाहीं धीरप्रशान्त नायकको पनि व्यवस्था छ । प्रेमविषयक नाटकको नायक भने धीर ललित हुने गर्छ । प्रकरण, डिम, आदिका लागि र नाटिकाका लागि पनि अलगअलग किसिमका नायकको व्यवस्था छ । यसै गरेर रसको प्राधान्यका आधारमा पनि भिन्न किसिमका नायकको व्यवस्था गरिएको पाइन्छ । काव्य, नाटक आदि शृङ्गाररस प्रधान हुँदा कलामर्मज्ञ, विलासी एवं कामकलापारङ्गगत नायक हुनुपर्दछ भनिएको छ र अन्य रसको प्राधान्य हुँदा तदनुरूप त्यसै प्रकारका नायकको व्यवस्था छ । यसरी हेर्दा नायक अनेक प्रकृतिका र प्रकारका देखिन्छन् । नायकका अनेक भेदमध्ये काव्य-शास्त्रीहरूले धीरोदात्तादि ४, अनुकूल आदि ४ र उत्तमादि ३ गरेर (४ह्४ह्३) मुख्यत: ४८ भेद र त्यसमा दिव्य आदि तीन भेदको समेत गणना गर्दा जम्मा (४८ह्३) १४४ भेद मानेका छन् ।

काव्यशास्त्रअनुसार उत्तमकोटिका नायकमा केही सात्त्विक गुणहरू पनि हुन्छन् र तिनलाई सात्त्विक अलङ्कार एवं अयत्नज अलङ्कार पनि भनिन्छ । ती गुणहरू आठ किसिमका छन्- शोभा, विलास, माधुर्य, गाम्भीर्य, धैर्य, तेज, लालित्य एवं औदार्य । यी गुणका आधारमा नै नायकको उत्तम, मध्यम वा अधम कोटि निर्धारित हुने गर्छ ।

काव्य, नाटक आदिका नायकबारे पाश्चात्य काव्यशास्त्रीय परम्परामा पनि पर्याप्त चर्चा भएको पाइन्छ । प्राचीन ग्रीसेली विद्वान् अरस्तु (ई.पू. ३८४-३२२) ले आफ्नो काव्य-शास्त्रमा भद्रता, औचित्य, जीवनअनुरूपता एवं एकरूपता यी चार गुण नायकमा हुनुपर्छ भनेका छन् र पछि प्रसङ्गवश सम्भाव्यता एवं आकृतिमूलक वैशिष्ट्य यी दुई गुणको पनि उल्लेख गरेका छन् । वियोगान्त नाटकका नायकको महिमामय व्यक्तित्व हुंदाहुंदै पनि सर्वथा निर्दोष नभएर चरित्रगत वा स्वभावगत दोषले युक्त हुनुपर्छ र त्यसै दोषका कारणले उसको पतन देखाइनुपर्छ भन्ने उनको धारणा छ । अरस्तुले नायकको चर्चा त्रास र करुणाका विवेचनात्मक प्रभावलाई ध्यानमा राखेर गरेका छन् । अरस्तु पूर्वीय काव्यशास्त्रीय मान्यताअनुसारका धीरोदात्त नायक राम, युधिष्ठिर जस्ता सर्वथा निर्दोष पात्रका पतनमा दु:खान्तता देख्दैनन् । हुनत उनले पनि नायकमा भव्यताको अपेक्षा गरेका छन् तर त्यो सर्वथा दोषरहितता होइन ।

अरस्तुका नायकसम्बन्धी धारणाको महत्त्व पछिसम्म रहन्छ । नवशास्त्रीयतावादी अर्थात् नवपरिष्कारवादीहरूले अरस्तुका मान्यताको अनुसरण गरेका छन् । स्वच्छन्दतावादी (रोमान्टिक) ढाँचाका सेक्सपियरेली नाटकका नायक पनि उच्चकुलीन भव्य छन् तर तिनमा अतिवैयक्तिकता देखा पर्छ । चरित्रप्रधान सेक्सपियरेली नाटकका नायक परिष्कारवादी नाटकका नायकभन्दा चारित्रिक दृष्टिले निजत्त्व भएका छन् र चारित्रिक विशेषताका कारणले चिरस्मरणीय बनेका छन् । उन्नाइसौं शताब्दीको उत्तरार्द्धमा इब्सेन आदिका सामाजिक यथार्थवादी नाटक प्रकाशित हुन थालेपछि नायकसम्बन्धी मान्यतामा निकै परिवर्तन आउन थालेको पाइन्छ । यथार्थवादी मान्यताअनुसार चित्रित नायक उच्चकुलीन, भव्य असामान्य, असाधारण, देवता वा दानव जस्तो नभएर सामान्य, साधारण र वास्तविक मान्छे जस्तो देखा पर्छ ।

नायक र प्रतिनायक भनेर छुट्याउन नसकिने र एउटै पात्र परिस्थितिअनुसार नायक जस्तो पनि र प्रतिनायक जस्तो पनि देखिने गर्छ। इब्सेनका नाटकका नायक यस दृष्टिले उल्लेखनीय छन् नेपालीमा यस परम्परामा नाटकलेखन गोपालप्रसाद रिमाल (वि.सं. १९७५-२030) ले शुरू गरेका हुन्। गोविन्द बहादुर गोठाले (वि.सं. १९७९) र विजय मल्ल (वि.सं. १९८२) आदिले यस परम्परालाई अझ अघि बढाएका छन्। अब सामाजिक यथार्थका कुनै पक्षसित सम्बद्ध नायकको चित्रण नेपाली उपन्यासमा पनि पर्याप्त मात्रामा हुन थालेको छ। राल्फ फक्सले आधुनिक उपन्यासका सम्बन्धमा नायकका स्थितिको समीक्षा गर्दै समसामयिक उपन्यासबाट मानवीय व्यक्तित्वका साथै नायक पनि हराएको छ र नायकको मृत्यु भइसकेको छ भनेका छन् (उपन्यास र लोकजीवन, पृ. ७९)।

चरित्रचित्रणका नयाँ पद्धतिको विकासका साथसाथै आधुनिक युगमा पात्रको वर्गीकरणका र त्यसै सन्दर्भमा नायकको पनि वर्गीकरणका निम्नलिखित आधारहरू बढी प्रचलित छन्- स्थिर एवं गतिशील चेप्टो एवं गोल र व्यक्तिगत एवं प्रतिनिधि वा वर्गीय। घटनाको विकासक्रममा नायकका चरित्रमा कुनै परिवर्तन नभई पूरै आख्यानमा एकै किसिमको देखिने नायक स्थिर हो। परिस्थितिअनुसार परिवर्तित हुने र जीवनमा उत्थान एवं पतन भएको नायक गतिशील हो। चेप्टो नायक स्पन्दनहीन र यान्त्रिक किसिमको हुन्छ। ऊ पूर्ण विकसित चरित्र हुँदैन। ऊ बहुआयामिक नभएर द्विरायामिक हुन्छ। यसका विपरीत गोल नायक प्रत्येक पक्षबाट हेर्दा उस्तै देखिने र मांसलता, सजीवता एवं क्रियाशीलता भएको हुन्छ। ऊ त्रिआयामिक वा बहुआयामिक हुन्छ (ई.एम. फोस्टर, एस्पेक्टस अफ दि नोभेल)। यस्तै कुनै वर्ग वा समूहको प्रतिनिधित्व गर्ने नायक प्रतिनिधि वा वर्गीय नायक हुन्छ भने वैयक्तिक विशेषता र विलक्षणता भएको नायक व्यक्तिगत नायक हुन्छ।

नायिकाभेद– नायिका नायक शब्दमा स्त्रीलिङ्गी प्रत्यय (टाप्+इ) का योगले बनेको नामवाची शब्द हो। यसको व्युत्पत्तिमूलक अर्थ अगाडि लैजाने वा नेतृत्व गर्ने स्त्री हुन्छ। साहित्यमा प्रधान स्त्रीचरित्रलाई नायिका भनिन्छ। नायिका सामान्यतया नायककी पत्नी हुन्छे। संस्कृत साहित्यमा नायकको सर्वाधिक महत्त्व हुन्छ र नायिकाको महत्त्व नायकपछि हुने गर्छ। आचार्य विश्वनाथअनुसार नायिका नायकका सामान्य गुणले युक्त हुन्छे (साहित्यदर्पण, ३/५६)। तर यो सामान्य स्थितिको कुरा हो। यदि काव्य, नाटक आदि साहित्यिक रचना शृङ्गारप्रधान छन् भने नायिकाको पनि महत्त्व नायकभन्दा कम हुँदैन। उदाहरणका लागि कालिदासको **अभिज्ञान शाकुन्तलम्**की नायिका शकुन्तलालाई प्रस्तुत गर्न सकिन्छ। काव्यशास्त्रीय आधारमा विश्लेषण गर्दा शृङ्गारप्रधान यस्ता रचनाका नायिका प्रकृति, उमेर, अवस्था आदिका दृष्टिले विभिन्न प्रकारका देखा पर्छन्। नायिकाभेद त्यसैको परिणति हो।

नायिकाभेदको विकास र विस्तार विशेष सामाजिक एवं सांस्कृतिक परिस्थितिमा भएको हो। क्रमिक रूपमा नैतिक पतन हुँदै गइरहेको सामन्ती समाजमा कामविषयक चर्चाले बढी महत्त्व पाउन थाल्यो, राजामहाराजाहरूको पनि रुचि शृङ्गारसम्बन्धी कुरामा बढ्दै गयो, राज्याश्रित कविहरूले राजामहाराजहरूलाई खुशी पार्न शृङ्गारप्रधान काव्य, नाटक आदिको रचना गर्न थाले र शृङ्गाररस रसराजका रूपमा प्रतिष्ठापित भयो। यस्ता परिप्रेक्ष्यमा शृङ्गाररसका आलम्बन नायक

एवं नायिकाका कामविषयक स्थिति र मानसिक प्रतिक्रियालाई ध्यानमा राखेर नायिकाको वर्गीकरण एवं भेदोपभेदको निरूपण गर्न थालियो। यस सम्बन्धमा वैष्णव कविहरूका प्रेममूलक भक्तिधारा र कामशास्त्रीय परम्पराले पारेका प्रभाव पनि उल्लेखनीय छन् ।

संस्कृत काव्यशास्त्रीय परम्परामा नायिकाभेदको वर्णन सर्वप्रथम आचार्य भरत (लगभग ई.पू. द्वितीय शताब्दी) का नाट्यशास्त्रमा पाइन्छ । भरतले पात्रहरूको वर्गीकरणका प्रसङ्गमा नायिकाभेदको पनि वर्णन गरेका छन् । नाट्यशास्त्रको बाईसौं र चौबीसौं अध्याय नायिकाभेदसित बढी सम्बन्धित छन् । भरतले नायिकाभेदको वर्णनका लागि मूलत: तीन आधारको उल्लेख गरेका छन्- प्रकृति, अवस्था र अभिनय । प्रकृतिका आधारमा नायिका तीन प्रकारका छन्- उत्तमा, मध्यमा र अधमा । अवस्थाका आधारमा नायिका आठ प्रकारका छन् - वासकसज्जा, विरहोत्कण्ठिता, खण्डिता, विप्रलब्धा, प्रोषितभर्तृका, स्वाधीनपतिका, कलहान्तरिता र अभिसारिका । अभिनयका आधारमा नायिकाका तीन भेद छन् - कुलजा, वेश्या र प्रेष्या । यिनका अतिरिक्त नायकका प्रति प्रेमसम्बन्धका क्रममा नायिकाको मनोदशा र नायिकाका गुणका आधारमा पनि भरतले नायिकाभेदको चर्चा गरेका छन्। मनोदशाका आधारमा अनुरक्ता, विरक्ता, चतुरा, लुब्धा, मानिनी एवं पण्डिता यी सात भेद गुणका आधारमा दिव्या, नृपपत्नी, कुलस्त्री एवं गणिका यी चार भेद गरिएका छन्। नाट्यशास्त्रपछिको प्रसिद्ध ग्रन्थ अग्निपुराणका ३३७ देखि ३४७ अध्यायमा काव्यशास्त्रीय विवेचन गरिएको पाइन्छ र ३३९ सौं अध्यायमा शृङ्गाररसको आलम्बनविभावका रूपमा नायिकाभेदको वर्णन छ। संस्कृतका परवर्ती काव्यशास्त्रीहरूले पनि (सम्भवत: अग्निपुरणकै प्रभावमा) शृङ्गाररसकै सीमाभित्र नायिकाभेदको विस्तार गर्दै लगेका छन् । नायिकाभेदको वर्णन एवं विवेचनका दृष्टिले उल्लेखनीय परवर्ती संस्कृत काव्य-शास्त्रीहरू र तिनका नायिकाभेदसित सम्बद्ध कृति कालक्रमानुसार यसप्रकार छन्-

रुद्रट (अन्दाजी ई. शताब्दीका पूर्वार्द्ध) ले भरतको नाट्यशास्त्रमा गरिएको नायिकाभेदलाई मूल आधार मानेर **काव्यालङ्कारमा** नायिकाभेदको अझ व्यवस्थित र विस्तृत वर्णन एवं विवेचन गरेका छन् । रुद्रटले शृङ्गाररसको विवेचनाका क्रममा नायिकाभेदको चर्चा गरेका छन् र नायिकाका जम्मा ३८४ भेद पुऱ्याएका छन् । रुद्रटको केही समयपछिका धनञ्जय (ई. का दशौं शताब्दीको उत्तरार्द्ध) ले रूपकसम्बन्धी आफ्नो प्रसिद्ध ग्रन्थ **दशरूपकमा** प्रकृति, कर्म र अवस्थाका आधारमा नायिकाभेदको तर्कसम्मत विवेचन गर्नुका साथै उमेरका आधारमा नयाँ भेद पनि थपेका छन्। धनञ्जयका अनुसार नायिकाभेद जम्मा २९६ छन् । धनञ्जयका लगभग समकालीन रुद्रभट्ट (ई. दशौं शताब्दीको अन्त्यतिर) ले स्वरचित ग्रन्थ **शृङ्गारतिलकमा** शृङ्गाररसको वर्णनकै क्रममा नायिकाभेदको चर्चा गरेका छन् । यस ग्रन्थमा नायिकाका तेस्रो प्रकार गणिका वा वेश्याको पनि विस्तारपूर्वक वर्णन गरिएको छ ।संस्कृत काव्यशास्त्रीहरूमा भोज वा भोजराज (ई. एघारौं शताब्दी) पनि निकै प्रसिद्ध छन्। यिनका दुई काव्यशास्त्रीय ग्रन्थ **सरस्वती कण्ठाभरण र शृङ्गारप्रकाश** हुन् । भोजले **सरस्वती कण्ठाभरणमा** नायिकाको वर्गीकरणका दश आधार प्रस्तुत गरेका छन्। **शृङ्गारप्रकाशमा** भने नायिकाका प्रमुख भेद दिएर विभिन्न आधारमा उपभेदहरूको चर्चा गरेका छन्। यसपछि रामचन्द्र-गुणचन्द्र (ई. बाह्रौं शताब्दीतिर) यी दुई विद्वान्ले संयुक्त

रूपमा लेखेको ग्रन्थ **नाट्यदर्पण**मा नायिकाभेदको ज्यादै व्यवस्थित वर्णन पाइन्छ । संस्कृतका अन्य काव्य-शास्त्रीहरूमध्ये शारदातनय (ई. तेह्रौं शताब्दीको मध्यतिर) ले नाट्यशास्त्रीय ग्रन्थ भावप्रकाशनमा यिनकै समकालीन शिङ्ग भूपालले रसार्णव-सुधाकरमा विश्वनाथ कवि- राज (ई. चौधौं शताब्दीको शुरू) ले **साहित्यदर्पण**मा भानुदत्त (अन्दाजी ई. चौधौं शताब्दीको पूर्वाद्ध) ले आफ्ना काव्यशास्त्रीय दुई ग्रन्थ रसतरङ्गिणी' एवं रसमञ्जरीमा नायिकाभेदको राम्रो वर्णन एवं विवेचन गरेका छन् । यीमध्ये पनि विश्वनाथको साहित्यदर्पण बढी लोकप्रिय रहेको पाइन्छ । यस ग्रन्थमा एकातर्फ पूर्ववर्ती विद्वान्हरूले गरेका नायिकाका वर्गीकरण एवं भेदनिरूपणको लगभग सार छ भने अर्कातर्फ विश्वनाथपछिका विद्वान्हरूका लागि पनि यस ग्रन्थको उल्लेखनीय महत्त्व रहँदै आएको छ ।

विश्वनाथले नायकका सामान्य गुणका आधारमा नायिकाका तीन भेद गरेका छन्- स्वकीया, परकीया र सामान्या । स्वकीयाका तीन भेद छन् -मुग्धा, मध्या र प्रगल्भा । मुग्धाका पाँच भेद छन्- प्रथमावतीर्णयौवना, प्रथमावतीर्णमदनविकारा, रतिवामा, मानमृदु र समधिक-लज्जावती । मध्याका पनि पाँच भेद छन् । विचित्र सुरता, प्ररूढस्मरा, प्ररूढयौवना, ईषत् प्रगल्भवचना र मध्यमव्रीडिता । प्रगल्भाका ६ भेद छन्- स्मरान्धा, गाढतारुण्या, समस्तर तकोविदा, भावोन्नता, दरव्रीडा र आक्रान्तनायका । मानका स्थितिमा वा नायककाप्रति कुपित हुँदा मध्या एवं प्रगल्भाका तीनतीन भेद हुन्छन्- धीरा, अधीरा र धीरा-धीरा । पतिप्रेमको न्यूनाधिकताका आधारमा यी तीनका पनि दुईदुई भेद हुन्छन्- ज्येष्ठा र कनिष्ठा । परकीयाका दुई भेद हुन्छन्- परोढा र कन्यका । विश्वनाथले अवस्थानुसारका आठ भेदको पनि उल्लेख गरेका छन् र अन्त्यमा उपर्युक्त सबै भेदलाई उत्तम, मध्यम र अधम तीन श्रेणीमा बाँडेका छन् । यसरी मूल रूपमा सोह्र भेद, अवस्थानुसारका आठ भेद र अन्त्यमा सबैका तीनतीन भेदले गर्दा नायिकाभेद जम्मा (१६×८×३) तीन सय चौरासी हुन्छन् (**साहित्यदर्पण**, ३/५६-८७) ।

संस्कृत काव्यशास्त्रकै प्रभावमा रीतिकालीन हिन्दी साहित्यमा नायिकाका भेदोपभेदको अझ विस्तार गरिएको पाइन्छ । नेपाली साहित्यमा भने संस्कृत काव्यशास्त्रीय मान्यताअनुरूप विविध किसिमका नायिकाको चित्रण र विवेचन गर्ने परम्पराको त्यति विकास भएको छैन । केहीसीमित कविलेखकहरूले मात्र यसतर्फ ध्यान दिएका छन् । नायिकाभेदको वर्णन भएको पहिलो नेपाली रचना हीनव्याकर्णी विद्यापतिको **सात नायिका** हो यस पद्यात्मक रचनामा अभिसारिका, वासकसज्जा, विप्रलब्धा, स्वाधीनभार्तृका, खण्डिता, उत्कण्ठिता र मृगाक्षी भनेर सात नायिकाभेदको सङ्क्षिप्त वर्णन गरिएको छ । हुनत शृङ्गारप्रधान माध्यमिककालीन नेपाली कवितामा पनि कामव्यापारकै सीमाभित्र विविध किसिमका सुन्दरीहरूको वर्णन, चित्रण गरिएको पाइन्छ तर ती शास्त्रीय मान्यतालाई आधार मानेर सैद्धान्तिक सचेतताका साथ गरिएका होइनन् । सोमनाथ सिग्द्यालको काव्यशास्त्रीय ग्रन्थ साहित्यप्रदीपमा भने शास्त्रीय मान्यताअनुरूप नै नायिकाभेदको स्पष्ट चर्चा भएको छ । सिग्द्यालले नायिकाका प्रमुख भेदहरूको चर्चा गरेर अन्य भेदोपभेदको पनि उल्लेख गरेका छन् र नायिकाका जम्मा ३८४ भेद हुन्छन् भनेका छन् ।

संस्कृत काव्यशास्त्रीय परम्परामा नायिकाको वर्गीकरण एवं भेदनिरूपणका

लागि आचार्यहरूले अनेक आधारहरूको उल्लेख गरेका छन्। मोटामोटी रूपमा ती यस प्रकारका छन्–

(१) आचरण वा कर्म, (२) उमेर, (३) मान वा कोप, (४) पतिप्रेम, (५) मनोदशा, (६) अवस्था, (७) प्रकृति वा गुण।

(१) आचरण वा कर्मका आधारमा नायिका तीन प्रकारका छन्– स्वकीया, परकीया र सामान्या। यीमध्ये स्वकीया विधिवत् विवाहिता पत्नी हो। ऊ चरित्रवती, लज्जाशीला र पति सेवापरायण हुन्छे। उसमा शील, आर्जव आदि गुण हुन्छन्। आचार्य विश्वनाथले स्वकीयालाई सरलता आदि गुणले युक्त र घरका काममा तत्पर पतिव्रता भनेका छन् (**साहित्यदर्पण**, ३/५७)। परपुरुषसित प्रेम गर्ने नायिका परकीया हो। उसलाई प्रेमिका भन्न सकिन्छ। ऊ कि त अर्काकी पत्नी हुन्छे कि अविवाहिता कन्या। यस दृष्टिले परकीयाका दुई भेद छन्- परोढा र कन्यका। परोढा यात्रादिमा रुचि राख्छे, अन्य पुरुषसित प्रेमसम्बन्ध स्थापित गर्छे र कुनै कुरामा सङ्कोच मान्दिन भने कन्यका अविवाहिता, लज्जाशीला र नवयुवती हुन्छे (**साहित्यदर्पण**, ३/६६-६७)। भानुदत्तले परकीयाका अन्य ६ भेद पनि गरेका छन्- गुप्ता, विदग्धा, लक्षिता, कुलटा, अनुशयाना र मुदिता। सामान्यालाई साधारण स्त्री, गणिका वा वेश्या पनि भनिन्छ। ऊ रतिकलामा कुशल र सङ्गीतादिकलामा दक्ष हुन्छे र धनका लागि मात्र प्रेम गर्छे।

(२) उमेरका आधारमा पनि नायिका तीन प्रकारका छन्- मुग्धा, मध्या र प्रौढा। वास्तवमा यी तीन स्वकीया नायिकाकै उपभेद हुन्। मुग्धा नवयौवनमा प्रवेश गर्न लागेकी नायिका हो। उसलाई अङ्कुरित यौवना पनि भनिन्छ। ज्यादै लजाउनु र रतिक्रीडादेखि डराउनु मुग्धाका विशेषता हुन्। मुग्धाका दुई भेद छन्- अज्ञात यौवना र ज्ञातयौवना। भानुदत्तले यसका नवोढा र विश्रब्ध-नवोढा दुई भेद गरेका छन्। साहित्यदर्पणकार अनुसारका पाँच भेदको उल्लेख गरिसकिएको छ। तीमध्ये यौवनको अवतरण वा विकास भर्खरै भएकीलाई प्रथमावतीर्ण यौवना, रतिक्रीडाको विकार भर्खरै प्रकट भएकीलाई प्रथमावतीर्णमदन- विकारा, रतिक्रीडामा सङ्कोच मान्ने, तर्सने वा आत्तिनेलाई रतिवामा, धेरैबेरसम्म मान वा कोप नगर्नेलाई मानमृदु र अत्यधिक लज्जावतीलाई समधिक लज्जावती भनिन्छ। जुन नायिकामा लज्जा र काम बराबर हुन्छन् त्यस्तीलाई मध्या भनिन्छ। ऊ यौवन एवं कामवासना दुवैले परिपूर्ण र रतिक्रीडाको मोहलाई अन्तसम्म सहन सक्ने हुन्छे (**दशरूपक**, २/१६)। मध्याका पाँच भेद छन्- विचित्रसुरता, प्ररूढस्मरा, प्ररूढयौवना, ईषत्प्रगल्भवचना र मध्यमव्रीडिता। नानाथरीका सुरतक्रीडामा निपुणलाई विचित्र-सुरता, जसमा कामपिपासा बढेको छ त्यस्तीलाई प्ररूढस्मरा, यौवन चढिसकेकीलाई प्ररुढयौवना, प्रेमालापमा झर्को नमान्नेलाई ईषत्प्रगल्भवचना र काम एवं लाज समान रूपमा भएकीलाई मध्यमव्रीडिता भनिन्छ। प्रगल्भा वा प्रौढा कामकलाप्रवीण नायिका हो। ऊ कामद्वारा आक्रान्त र रतिमा उन्मत्त हुने हुनाले उसमा लज्जा कम मात्रामा हुन्छ। धनञ्जयले प्रगल्भाका तीन भेद गरेर यौवनले गर्दा अन्धी जस्ती भएकीलाई यौवनान्धा, कामसम्बन्धी भावले उन्मत्त भएकीलाई स्मरोन्मत्ता र रतिक्रीडाका प्रारम्भिक अवस्थामा नै अचेत हुनेलाई रतप्रगल्भा भनेका छन् (**दशरूपक**, २/१८)। साहित्यदर्पणकार विश्वनाथले भने प्रगल्भाका ६ भेद गरेर रतिक्रीडामा उन्मत्त भएर अन्धी जस्ती हुनेलाई स्मरान्धा, यौवनको प्रकर्षमा पुगेकीलाई गाढतारुण्या, रतिक्रीडाका

सम्पूर्ण कौशलसित परिचित भएकीलाई समस्तरतकोविदा, हावभावपूर्ण विकसित भइसकेकीलाई भावोन्नता, स्वल्पलज्जावतीलाई दरब्रीडा र रतिक्रीडामा नायकलाई पनि अतिक्रमण गर्न सक्नेलाई आक्रान्त नायक भनेका छन् ।

(३) मान वा कोपका आधारमा नायिका (मध्या र प्रगल्भाका मात्र) का तीनतीन भेद हुन्छन्- धीरा, अधीरा र धीरा-धीरा। वास्तवमा यी तीनै भेद पनि स्वकीया नायिकाकै भेद हुन् । मध्याधीरा अनासक्त नायकप्रति वक्रोक्तिद्वारा कोप प्रकट गर्छे । मध्याअधीरा रिसाएर आफ्ना अपराधी पतिको निरादर गर्छे । मध्याधीराधीराले रुँदै नायकका क्रोध प्रकट गर्छे (साहित्यदर्पण, ३/६१-६२) । प्रौढाधीरा बाहिरबाट नायकको आदर त गर्छे तर रतिप्रति भने उदासीन रहन्छे । प्रौढा अधीरा अन्यासक्त नायकमाथि क्रुद्ध भएर उसको ताडन एवं तर्जन गर्छे । प्रौढाधीराधीरा व्यङ्ग्य एवं कटुवचनले अन्यासक्त नायकलाई दुःखी बनाउँछे (साहित्यदर्पण, ३/६३) ।

(४) पतिप्रेमको न्यूनाधिक्यका आधारमा नायिका दुई किसिमका हुन्छन् - ज्येष्ठा र कनिष्ठा । नायकका दुई पत्नी हुँदा जसमाथि नायकको अधिक प्रेम रहन्छ त्यो ज्येष्ठा हो र जसमाथि नायकको प्रेम न्यून हुन्छ त्यो कनिष्ठा हो । यी पनि स्वकीया नायिकाकै उपभेद हुन् ।

(५) मनोदशाका आधारमा नायिका दुई किसिमका छन् - अन्यसुरतिदुःखिता र गर्विता । आफ्ना प्रियसित रमण गर्ने अन्य नायिकालाई देखेर दुःखित हुने नायिकालाई अन्यसुरतिदुःखिता भनिन्छ । यसको अर्को नाम अन्यसम्भोग दुःखिता पनि हो । आफ्ना सौन्दर्य र नायकका, प्रेमको गर्व गर्ने नायिका गर्विता हो । यसका दुई भेद छन्– प्रेमगर्विता एवं रूपगर्विता (रसमञ्जरी, पृ. ७८)

(६) अवस्थाका आधारमा नायिका ८ किसिमका छन्- स्वाधीनभर्तृका वा स्वाधीनपतिका, खण्डिता, अभिसारिका, कलहान्तरिता, विप्रलब्धा, प्रोषितभर्तृका, वासकसज्जा र विरहोत्कण्ठिता । जसको पति रूपगुणले आकृष्ट भएर सदा नायिकाको निकट, उसका प्रेमपाशमा बाँधिएर रहोस् त्यो स्वाधीनभर्तृका हो । परस्त्रीसंसर्गका चिह्नले युक्त भएको नायकलाई देखेर ईर्ष्याले कुपित हुने नायिका खण्डिता हो । प्रियमिलनका सङ्केतस्थलमा जाने नायिका अभिसारिका हो । यसका तीन भेद छन्- कृष्णाभिसारिका, दिवाभिसारिका र शुक्लाभिसारिका, अर्थात् अँध्यारो रातमा अभिसार गर्ने, दिउँसै अभिसार गर्ने र शुक्लपक्षको उज्यालो रातमा अभिसार गर्ने । प्रियप्रार्थनाको निरादर गर्ने तर पछि आफ्ना कृत्यका लागि पश्चात्ताप गर्ने नायिका कलहान्तरिता हो । भेट गर्ने वचन दिएर प्रिय नआउँदा अपमानित एवं दुःखित नायिका विप्रलब्धा हो । कुनै कामले प्रिय प्रवासमा गएकाले कामपीडित नायिका प्रोषितभर्तृका हो । समागम हुने वेला प्रियको स्वागतका लागि वस्त्राभूषणले आफूलाई सजाउने नायिका वासकसज्जा हो । धेरै बेर पर्खँदा पनि सङ्केतस्थलमा प्रिय नआइपुगेकाले चिन्तित नायिका विरहोत्कण्ठिता हो। प्रकृति वा गुणका आधारमा नायिका तीन किसिमका छन्- उत्तमा, मध्यमा र अधमा । प्रियको दोष देखेर पनि क्रोध नगर्ने नायिका उत्तमा हो । प्रियका गुण वा दोषका आधारमा आदर वा अनादर गर्ने नायिका मध्यमा हो । प्रियले राम्रो गर्दा पनि नराम्रो गर्ने नायिका अधमा हो ।

उपर्युक्त काव्यशास्त्रीय आधारका अतिरिक्त कामशास्त्रीय आधारमा पनि विद्वान्हरूले नायिकाभेद गरेको पाइन्छ ।

कामशास्त्रीय ग्रन्थमा नायिकाका चार भेद दिइएका छन्- पद्‌मिनी, चित्रिणी, शङ्खिनी एवं हस्तिनी । यी भेदहरू नायिकाका शारीरिक गठन, अङ्गविन्यास, रुचि र कामवासनाका आधारमा गरिएका हुन् ।

पाश्चात्य साहित्यमा नायिकाप्रधान साहित्यक कृति पर्याप्त मात्रामा पाइन्छन् । प्राचीन ग्रीसका प्रसिद्ध नाटककार युरिपाइडिज (ई.पू. ४८०-४०७) को **मिडिया** (ई.पू. ४३१) र फ्रान्सेली नवशास्त्रीयतावादी नवपरिष्कारवादी प्रसिद्ध नाटककार ऱ्यासिन (ई. १६३९-९९) को **प्रेद्रे** (ई. को १६७७) जस्ता नाटक नायिकाको प्राधान्य भएका विश्वप्रसिद्ध साहित्यिक रचना हुन्। आत्मनिग्रहवादी रोमन नाटककार सिनेका (ई.पू. ४-ई.को ६५) का **मिडिया फेद्रा** जस्ता नाटकमा नारीचरित्रको प्राधान्य छ । सेक्सपीयर (ई. १५६४-१६१६) को प्रसिद्ध नाटक **म्याकबेथ** (ई. १६०५) की लेडी म्याकबेथ पनि पुरुषप्रकृतिकी उल्लेखनीय नायिका हो। सामाजिक यथार्थवादी नाटककार हेनरिक इब्सन (ई. १८२८-१९०६) र अभिव्यञ्जनावादी नाटककार स्ट्रिन्डवर्ग (१८४९-१९१२) का नाटकका नायिकाहरू पनि आफ्ना विशेषताले गर्दा अविस्मरणीय छन् । प्रसिद्ध यथार्थवादी उपन्यासकार गुस्ताभ फ्लबर्ट (ई. को १८२१-१८८०) को **मदाम बोभरी** (ई. १८५७) त्यस उपन्यासकी नायिका इम्भा बोभरीको चरित्रका कारणले नै अत्यधिक प्रसिद्ध छ । यसरी पाश्चात्य साहित्यमा पनि अनेक किसिमका विशेषता र विलक्षणता भएका नारीचरित्र वा नायिका देखा पर्छन्। तर संस्कृत साहित्यमा नायिकाको वर्गीकरण र भेदनिरूपण जसरी काव्यशास्त्रीय आधारमा भएको छ त्यसरी पाश्चात्य साहित्यमा भएको पाइँदैन ।

आधुनिक नेपाली साहित्यमा पनि नायिकाप्रधान साहित्यिक कृति पर्याप्त मात्रामा लेखिएका छन् । बालकृष्ण सम (वि.सं. १९५९-२०३८) का **मुकुन्द इन्दिरा** (वि.सं. १९९४) एवं **म** (वि.सं. २००२), गोपालप्रसाद रिमाल (वि.सं. १९७५-२०३०) का **मसान** (वि.सं. २००३) एवं **यो प्रेम** । (वि.सं. २०१५), गोविन्दबहादुर गोठाले (वि.सं. १९७९) को **च्यातिएको पर्दा** (वि.सं. २०१६) र विजय मल्ल (वि.सं. १९८२) को **जिउँदो लाश** (वि.सं. २०१९) नायिकाप्रधान चर्चित नाट्यकृति हुन् । यस्तै नारी-चरित्रको प्राधान्य भएका उपन्यास, काव्य आदि पनि नेपालीमा प्रशस्त लेखिएका छन्। आधुनिक युगका यी कृतिहरूको सम्बन्ध युगीन जीवन र समस्यासित छ। यस्ता कृतिहरूको विश्लेषण र यिनका नायिकाहरूको वर्गीकरण एवं भेदनिरूपण प्राचीन काव्यशास्त्रीय आधारमा गर्नु सम्भव र सुहाउँदो हुँदैन । त्यसैले नै आधुनिक युगमा चरित्रचित्रणका नयाँ आधारहरू विकसित भएका छन्। ती आधारमा स्थिर वा गतिशील, चेप्टो वा गोलो र व्यक्तिगत वा प्रतिनिधि अथवा वर्गीय भनेर नायिकाको वर्गीकरण एवं भेदनिरूपण गर्नु बढी उपयुक्त प्रतीत हुन्छ ।

- घ. कँ.

नास्तिकदर्शन– कुनै पनि दर्शनलाई त्यसको विशिष्ट र मौलिक सिद्धान्तको आधारमा एउटा विशेष श्रेणीअन्तर्गत राख्ने परम्परा सामान्य हो । पूर्वीय दर्शनमा हिन्दुग्रन्थकारहरूले सबै दर्शनहरूलाई नास्तिक र आस्तिक श्रेणीअन्तर्गत विभाजन गरेको पाइन्छ ।

नास्तिक शब्दको प्रयोग पूर्वीय दर्शनमा विभिन्न अर्थमा भएको पाइन्छ र यसबाट दर्शनहरूको विशिष्ट आधारको बोध हुन्छ । सामान्यत: नास्तिक भन्नाले वेदविरोधी र ईश्वरको अस्तित्वलाई अस्वीकार गर्ने विचार धारा वा विचारक नै भन्ने अर्थ गर्ने गरिएको

पाइन्छ । यस सन्दर्भमा नास्तिक दर्शनहरू अनीश्वरवादी दर्शन पनि हुन्। यदि यसै अर्थमा नास्तिक शब्दको प्रयोग गरिन्छ भने पूर्वीय दर्शनमा चार्वाक, जैन र बौद्ध दर्शन अतिरिक्त साङ्ख्य र मीमांसादर्शनहरू पनि नास्तिकदर्शनको श्रेणीमा आउँछन् किनकि यी दर्शनहरूले ईश्वरको सत्तालाई स्वीकार गरेका छैनन् । तर साङ्ख्य र मीमांसादर्शन वेदविरोधी र वेदलाई अप्रमाण नमान्ने वर्गमा पर्ने हुनाले तिनलाई नास्तिकदर्शन भन्ने चलन छैन। वेदविरोधी र ईश्वरको अस्तित्व नमान्ने नास्तिक दर्शनहरूका रूपमा चार्वाक, बौद्धका ४ दर्शनहरू -माध्यमिक, योगाचार, सौत्रान्तिक र वैभाषिक तथा जैन गरी जम्मा ६ दर्शनहरूको गणना गरिन्छ ।

चार्वाक वा लोकायतदर्शन भौतिकवादी र भोगवादी दर्शन हो । त्यसैले अनीश्वरवादी दर्शन पनि हो। ईश्वरवादीहरूले जुन तार्किक आधारमा ईश्वरको सत्तालाई सिद्ध गर्ने प्रयास गरेका छन् ती तर्कहरूलाई चार्वाकले खण्डन गरी भौतिकवादी दर्शनको जग बसालेको पाइन्छ । ईश्वरको सत्ताको लागि सबभन्दा बलियो तर्क कार्यकारणमूलक तर्क हो जसअनुसार प्रत्येक कार्यको कारण हुन्छ। यो विश्व पनि कार्य हो, अत: यसको पनि कारण वा कर्ता हुनुपर्दछ। विश्वरूपी महान् कार्यको कर्ता पनि महान् ईश्वर नै हुन सक्तछ । यस तर्कको विरोधमा चार्वाकको भनाइअनुसार यो विश्व चारवटा भौतिक तत्त्वहरू- आगो, पानी, हावा र माटोबाट बनेको छ। उत्पन्न हुनु विश्वको स्वभाव हो । भौतिक तत्त्वहरू स्वभावत: पारस्परिक रूपमा मिलेर सांसारिक पदार्थहरूको संरचना गर्दछन् । विश्वको निर्माता ईश्वर होइन । पानी स्वभावत: चिसो हुन्छ र आगो तातो। मयूर लाई कसले चित्रित पारेको छ र कोयलीलाई कस्तो मीठो वा सुरीलो स्वर प्रदान गरेको छ ? स्वभावबाहेक यिनका अन्य कारण होइन । विश्वको उत्पत्तिविना कुनै उद्देश्य भएको कुरा पनि यस दर्शनले स्वीकार गरी ईश्वरको अस्तित्वको आवश्यकतालाई नकारेको छ ।

जैनदर्शन पनि चार्वाकदर्शन झैं अनीश्वर वादी दर्शन हो र यसले पनि आफ्नो विचारको पक्षमा तर्कहरू प्रस्तुत गरेको छ। ईश्वरको प्रत्यक्ष अनुभूति हामीलाई हुँदैन तर अनुमानबाट ईश्वरको सत्तालाई सिद्ध गर्ने प्रयास भएको छ। ईश्वरको अस्तित्वको पक्षमा प्रमाण दिंदै न्यायदर्शन भन्दछ कि प्रत्येक कार्यको रचनाको लागि एउटा चेतन कर्ताको आवश्यकता पर्दछ, जसरी एउटा गाग्रोको निर्माणको लागि कुमालेको आवश्यकता पर्दछ । यो विश्व पनि यौटा कार्य वा उपज हो। अत: यसको लागि पनि एउटा कर्ता वा रचनाकारको आवश्यकता पर्दछ जुन ईश्वर हो। तर यस तर्कको सम्बन्धमा जैन दार्शनिकहरूले यो प्रश्न उठाएका छन् कि यस अनुमानबाट निष्कर्ष निस्कने छैन किनकि यसको एउटा आधार वाक्य - 'यो विश्व एउटा कार्य हो' नै शङ्कास्पद छ । यस आधार वाक्यलाई यस आधारमा सिद्ध गर्न सकिंदैन कि यो विश्व अङ्गहरू युक्त छ अत: यो विश्व एउटा कार्य हो। किनकि आकाश अङ्गयुक्त छ तर यसलाई नैयायिकहरूले कार्य मानेका छैनन् । र आकाशलाई सनातन द्रव्य, जुन कसैबाट उत्पन्न हुँदैन, को रूपमा भनिएको छ। यसको विरोधमा अर्को तर्क हाम्रो अनुभवमाथि आधारित छ । हामीले जुन कुनै वस्तुलाई उत्पादित हुँदै देख्दछौं भने हामीले कुनै कर्तालाई आफ्ना अङ्गहरूबाट भौतिक पदार्थमाथि काम गर्दै रहेको देख्दछौं । तर ईश्वर शरीरविहीन रहेकोले ऊ कसरी विश्वको सृजनाको लागि भौतिक पदार्थमाथि कार्यरत

हुन्छ ?

जैनदर्शनमा ईश्वरको सत्ताको विरोधमा अन्य तर्कहरू पनि प्रस्तुत भएको देखिन्छ। ईश्वरका गुणहरू जस्तै- सर्वशक्तियुक्तता, एकता, सनातनता र पूर्णता आदि पनि शङ्कास्पद छन्। यदि ईश्वर सर्वशक्तिमान छ भने ऊ सबै वस्तुहरूको उत्पत्तिको कारण हुनुपर्दछ तर यो सत्य होइन किनभने हामी यो अनुभव गर्छौं कि धेरै वस्तुहरू, जस्तै घर, गाग्रो आदि ईश्वरबाट निर्मित छैनन्। साथै यो भनाइ कि 'ईश्वर एक हो', पनि युक्तिसङ्गत देखिँदैन। ईश्वरलाई एक स्वीकार गर्नुको कारण के छ भने यदि एकभन्दा बढी ईश्वर छन् भने सबैले आ-आफ्नो किसिमले, योजना र उद्देश्यले काम गर्न थाल्छन् जसले गर्दा समन्वयात्मक विश्व सम्भव हुँदैन। तर यो तर्क पनि उचित देखिँदैन किनकि हामी यो अनुभव गर्छौं कि अनेक कालीगढहरू मिलेर ठूलो र शानदार महल बनाउँछन्, मौरीहरू र कमिलाहरू पनि मिलेर आफ्ना घर तयार पार्छन्। अनि विभिन्न ईश्वर हरूले समन्वयात्मक किसिमले किन काम गर्दैनन् ? पुनः, ईश्वरलाई सनातनरूपमा पूर्ण मानिएको छ। तर सनातनपूर्णता अर्थहीन कुरो हो किनकि पूर्णता भन्नाले अपूर्णतालाई हटाउनु नै हो। जुन कहिले पनि अपूर्ण छैन उसलाई पूर्ण भनिनु अर्थहीन हो। यस्तै ईश्वर लाई सर्वशक्तिमान र सर्वज्ञ मानिनु पनि अर्थहीन लाग्दछ किनकि सर्वज्ञ र सर्वशक्तिसम्पन्न सृष्टिकर्ताबाट दुःख, गरीबी र रोग आदिले व्याप्त यस विश्वको रचना ईश्वरले किन गरे ? यदि स्वेच्छाले ईश्वरले यस्तो गरेका छन् भने प्राकृतिक नियमहरू र विज्ञान शङ्कास्पद हुन पुग्छन्। र यदि ईश्वरले जीवलाई उसले गरेको कर्मको फल दिनको लागि विश्वको रचना गरेका छन् भने विश्वको वास्तविक कारण कर्म वा अदृष्ट हुन आउँछ, ईश्वर होइन। कुनैकुनै दर्शनले विश्वलाई ईश्वरको लीलाको रूपमा मानेको छ र यो मान्यता पनि जैन दार्शनिकहरूको लागि हास्यास्पद हो किनकि एउटा बालक झैं ईश्वरले एउटा खिलौनाको रूपमा यस विश्वको रचना गर्दछन् र विनाश पनि।

बौद्धदर्शन त्यस्तो अनीश्वरवादी दर्शन हो किनकि यसले पनि ईश्वरको अस्तित्वलाई स्वीकार गरेको छैन। बुद्धले स्वयं आध्यात्मिक प्रश्नहरूको सन्दर्भमा मौन धारण गरे। उहाँका चार आर्यसत्यहरूको उपदेशमा अन्तर्निहित दार्शनिक सिद्धान्तहरूमा क्षणिकवाद र कर्मवाद पनि हुन् जसले ईश्वरको र आत्मासमेतको अस्तित्वलाई पूर्ण रूपमा अस्वीकार गरेका छन्। कर्मको नियमले ईश्वरको अस्तित्वलाई अनावश्यक बनाएको छ किनकि यसैबाट मानिसले आफ्नो कर्मको फल प्राप्त गर्दछ। यस सम्बन्धमा सतीशचन्द्र चटर्जी र धीरेन्द्रमोहन दत्त भन्दछन्- "The place of God is taken by the Universal moral law of karma or dharma which governs the Universe in such a way that no fruit of action is lost and every individual gets the mind, the body and the place in life that he deserves by his most deeds."

साङ्ख्यदर्शन चौथो दर्शन हो जसमा ईश्वरको सत्ताको परिकल्पना यस विश्वको लागि आवश्यक छैन। यस दर्शनले सृष्टिको सबभन्दा पहिलो कारणको रूपमा दुईवटा परम तत्त्वहरू- प्रकृति र पुरुषलाई स्वीकार गरी तिनका बीच पारस्परिक संयोगबाट विकासप्रक्रियाको आधारमा विश्वको उद्भव भएको सिद्धान्तलाई प्रतिपादन गरेको छ। पुरुष विशुद्ध चेतनसत्ता हो र प्रकृति चञ्चल जडतत्त्व हो। प्रकृतिलाई 'दर्शनार्थम्' पुरुषको आवश्यकता पर्दछ।

मीमांसा पाँचौ दर्शन हो जसले ईश्वरको अस्तित्वलाई स्वीकार नगरी ईश्वरको सट्टामा अपूर्वको सत्तालाई स्वीकार गरेको छ जुन मीमांसादर्शनको लागि अति नै महत्त्वपूर्ण र विक्षिप्त सिद्धान्त हो । मीमांसानुसार अपूर्व एउटा अदृश्य शक्ति हो जुन कर्मफलको निर्णायक तत्त्व हो। यसबाट यज्ञादि कर्महरूको औचित्यता सिद्ध गर्नु सजिलो हुन्छ। कर्मबाट अपूर्वको अदृश्य शक्तिको उत्पत्ति हुन्छ र अपूर्वबाट फल उत्पन्न हुन्छ। अत: कर्म र कर्मफलको वीचमा अपूर्व नै माध्यम हुन पुग्दछ। मानिसले जुन यज्ञादि कर्म यस लोकमा गर्दछ त्यसबाट अपूर्व उत्पन्न हुन्छ र यसबाट स्वर्ग आदिको रूपमा फल मानिसलाई प्राप्त हुन्छ ।

हुनत यी पाँचै दर्शनहरूले ईश्वरको अस्तित्वलाई नमानी अनीश्वरवादी बन्न पुगेका छन् तर यी सबै नास्तिकदर्शनको परिधिभित्र आउँदैनन् । यिनीमध्ये मात्र चार्वाक, जैन र बौद्धदर्शनहरू नास्तिकदर्शन हुन् र साङ्ख्य एवं मीमांसा आस्तिक दर्शनको श्रेणीमा आउँछन् किनकि दोस्रो अर्थमा नास्तिकदर्शन भन्नाले ती दर्शनहरू बुझिन्छ जसले वेदको प्रामाणिकतालाई स्वीकार गरेका छैनन् । वेदहरूको सत्तालाई स्वीकार नगर्ने र कुनै पनि किसिमले वेदको प्रामाण्यलाई समर्थन नगर्ने दर्शनहरू नै नास्तिक हुन्। यसै प्रसङ्गमा मनुले भनेका छन्, 'नास्तिको वेद निन्दक:' । न्याय, वैशैषिक, साङ्ख्य, योग, मीमांसा र वेदान्तले वेदहरूको प्रधानता र प्रामाणिकतालाई स्वीकार गरेकाले यी सबै आस्तिकदर्शन हुन् र यिनलाई षट्दर्शन भनिन्छ। मीमांसा र वेदान्तको प्रत्यक्ष सम्बन्ध वेदहरूसित छ । मीमांसालाई पूर्वमीमांसा र वेदान्तलाई उत्तरमीमांसा भनिन्छ । मीमांसाअनुसार वेद नै सबैको आधार हो; अपौरुपोय र नित्य हो । वेदको प्रामाणिकता स्वत: सिद्ध हो। पूवमीमांसाको सम्बन्ध यज्ञादि कर्मसित रहेकोले यसलाई कर्मकाण्ड र वेदान्तलाई ज्ञानकाण्ड भनिने प्रचलन छ किनकि वेदान्तको सम्बन्ध मुख्य रूपमा ज्ञानसित छ ।

साङ्ख्यदर्शनलाई पनि नास्तिकदर्शनको रूपमा स्वीकार नगरिएको कारण के छ भने साङ्ख्यले पनि वेदहरूलाई प्रमाणको रूपमा मानेको छ । हुनत साङ्ख्यले वेदलाई कुनै व्यक्तिविशेषद्वारा रचित भएको कुरालाई स्वीकार्दैन र वेदलाई सनातन पनि मान्दैन। तर आप्तवचनलाई ज्ञानको एउटा साधनको रूपमा स्वीकार गरिएकोले वेदलाई पनि आप्तहरूले आफ्नो शिष्यलाई अभिव्यक्त गर्दै आएकोले वेदहरू शङ्का र त्रुटिहरूरहित प्रमाण रहेको भनाई साङ्ख्य दर्शनको हो । यस सम्बन्धमा डा. राधाकृष्ण भन्दछन्:

> "Though the Vedas are not of personal authorship, their natural power to denote objects is communicated by aptas to their disciples (SPB V, 431). The Veda, on account of its non personal authorship, is free from doubts and discrepancies, and is regarded as of selfevident velodity."

वेदको प्रामाणिकतालाई स्वीकार नगर्ने चार्वाक, जैन र बौद्धदर्शनहरूमध्ये चार्वाकले नराम्रोसंग वेदको निन्दा गरेको छ । चार्वाक अनुसार वेदहरू धूर्त र चालाक पुजारीहरूका कृति हुन् र आफ्नो स्वार्थसाधनाको पूर्तिको लागि सोझो र अज्ञानीहरूलाई ठगेर यज्ञादिकर्म गराएर आफ्नो हित चिताउँछन् । चार्वाकको विचारलाई चटर्जी र दत्तले यी शब्दहरूमा व्यक्त गरेका छन् :

> "......with false hopes and prom-

ises the Vedas persuade men to perform Vedic rites, the only tangible benefit of which goes to the priests who officiate and enjoy the emoluments."

चार्वाक झैं जैनदर्शनले पनि वेदमा विश्वास गर्दैन र वेदको स्थानमा आफ्ना तीर्थङ्करहरूका शब्दहरूमा विश्वास गर्दछ । शब्दज्ञान वा श्रुतज्ञान आप्त वचनहरूलाई सुनेर प्रामाणिक ग्रन्थहरूको अध्ययनबाट प्राप्त हुन्छ र तीर्थङ्करहरूको उपदेश श्रुतज्ञानअन्तर्गत नै आउँछ । बलदेव उपाध्यायअनुसार जैनहरूले ब्राह्मणशास्त्र श्रुति र स्मृतिहरूको प्रमाणिकतालाई अनेकौं त्रुटिले पूर्ण भएकोले स्वीकार गर्न तयार छैनन् । बुद्धले स्वयं ईश्वरको देवत्व र वेदहरूको प्रामाणिकतालाई अस्वीकार गरेका छन् । बुद्धका उपदेशहरूमा न त बलिदान, न संस्कार, न अन्धविश्वास र न पुरोहितबाद नै विद्यमान छन्, बरू हृदय-परिवर्तन, आत्मपरिशीलन र आत्मज्ञानमाथि बढी बल पुऱ्याएको देखिन्छ । बुद्धले आफ्ना शिष्यहरूलाई भन्थे "आत्मदीपो भव", अर्थात् 'स्वयं आफ्नो प्रकाश वा दियो बन' । बुद्धका उपदेशहरूलाई अन्धविश्वासी भएर स्वीकार गर्नुभएन, बरू बुद्धबाट बताइएका सत्यहरूको स्वयं अनुभव गर्नुपर्दछ । ओल्डेनवर्गको भनाइलाई उद्धृत गर्दै डा. राधाकृष्णन् भन्दछन्:

"Men adhere to his preaching of the truth, not because it comes from him, but because, arouged by his word, a personal knowlege of what he preaches arised in the light of their minds."

यस किसिमले बुद्धले आफ्नो सत्यप्रतिको प्रामाणिकतालाई व्यक्तिले आफ्नो व्यक्तिगत अनुभवको आधारमा स्वीकार गर्नुपर्दछ भनेर उपदेश गर्दथे भने वेद आदिको प्रामाणिकतालाई स्वीकार गर्ने त प्रश्न नै उठ्दैन ।

एम. हिरियन्नाअनुसार पूर्वीय दर्शनमा दुईवटा विचारधाराहरू छन् । एकले वेदलाई श्रोत स्वीकार गरेको छ भने अर्कोले स्वतन्त्र श्रोतलाई स्वीकारेको छ । पहिलोलाई आस्तिक र दोस्रोलाई नास्तिक भन्न सकिन्छ । तर हिरियन्नाले दुवै पदहरूलाई सापेक्ष मानेका छन् किनकि एक मतले अर्कोलाई नास्तिक र आफूलाई आस्तिक भन्न सक्छ । पूर्वीय दर्शनमा पाञ्चरात्र संहिता, शैवसंहिता र शाक्तसंहितामा वैदिक र वेदबाह्य सिद्धान्तहरूको सम्मिश्रण रहेकोले तिनलाई कुन श्रेणीमा राख्ने समस्या उपरोक्त आधारमा उठ्न सक्छ । ब्रह्मसूत्रको तर्कपादमा (२/२) वादरायणले पाञ्चरात्र र शैवसिद्धान्तलाई अवैदिक स्वीकार गरी तिनको खण्डन गरेका छन् । त्यस्तै पाञ्चरात्रको अङ्गलाई आचार्य शङ्करले पनि खण्डनात्मकमानेका छन् भने आचार्य रामानुजअनुसार सूत्रहरूमा पाञ्चरात्रलाई मण्डन गरिएको छ । तर शिवमहिम्नस्तोत्रअनुसार यी सबै वेदसम्मत छैनन् । तन्त्रमूलक दर्शनहरूलाई कुन श्रेणीमा राख्ने समस्या उत्पन्न हुन्छ यद्यपि यी सिद्धान्तहरूमा चतुर्व्यूह आदिका कल्पना वेदअनुकूल नरहे तापनि कर्मसिद्धान्त, पूर्वजन्म, दु:खातमपन्न-निवृति आदि अनेकौं सिद्धान्तहरूको वेदानुकूलता प्रष्ट नै छ ।

अर्को सन्दर्भमा हिरियन्नाले नास्तिक शब्दको प्रयोग वेदविरोधी मतको रूपमा गरेका छन् । उनी भन्दछन् :

"......by heretical we mean nothing more than antagonism to the Vedas (p.16), particularly to their sacrificial teaching and the customs and institution directly connected with it."

हुन त वेद विरोधी प्रसङ्गहरू ऋग्वेदका मन्त्रहरूमा पनि पाइन्छन् जुन मूल रूपमा आलोचनात्मक र निषेधात्मक देखिन्छ । वेदपछिका कालमा मानिसहरूमा त्यो प्रवृत्ति बलियो हुँदै गयो जसको प्रमाण जैन र बौद्धकृतिहरूमा वेदइतरका दार्शनिक सिद्धान्तहरूको चर्चाबाट प्रष्ट रूपमा देखिन्छ । यास्करचित निरुक्तमा कौत्सले वेदलाई अर्थहीन र आत्मविरोधी रहेको आलोचना गरेको पाइन्छ। कल्पसूत्रहरूमा पनि नास्तिकहरूलाई पापी र अपराधीहरूको रूपमा जिकिर भएको पाइन्छ। जैन ग्रन्थहरूमा क्रियावाद, अक्रियावाद, अज्ञानवाद र विनयवादअन्तर्गत ३६४ जैनइतरका मतहरूको उल्लेख पाइन्छ भने दीघनिकायको ब्रह्मजालसूक्तमा बुद्धको आविर्भावको समयमा ६२ मतहरू प्रचलित रहेको पाइन्छ। श्वेताश्वर उपनिषद्मा काल, स्वभाव, नियति, आकस्मिकता, जड र पुरुष वा योनिसहित ६ वटा कारणहरूको उल्लेख भएको पाइन्छन् । सबै वेदइतरका सिद्धान्तहरूसित सम्बन्धित छन्। महाभारतमा पनि यी मतहरूको चर्चा भएको पाइन्छ ।

नास्तिक शब्दको प्रयोग अझ अर्को अर्थमा भएको पाइन्छ। कुनै पनि वस्तुको अस्तित्वमा विश्वास नराख्ने मतलाई नास्तिक भनिन्छ। यो मत शङ्कावादी पनि हो किनकि यस मतले सबै वस्तुलाई शङ्काको दृष्टिले हेर्दछ। बौद्धदर्शनका महान् आचार्य नागार्जुन र चन्द्रकीर्त्तिले शून्यवादलाई नास्तिक नमानी यसै अर्थमा नास्तिक शब्दको प्रयोग गरेका छन्। यिनले परम तत्त्व निर्वाणलाई स्वीकारेका छन् । नागार्जुन भन्दछन्: "नास्तिकले दुर्गतिलाई प्राप्त गर्दछ र आस्तिकले सुगतिलाई प्राप्त गर्दछ तर अद्वैत शून्यवादीले नै मोक्ष प्राप्त गर्दछ" । त्यस्तै ठोकेर आचार्य चन्द्रकिर्त्ति भन्दछन्: "हामी नास्तिक छैनौं। हामी भाव-अभाव दुवैलाई निषेध गरी निर्वाणको रूपमा अद्वैततत्त्वलाई (शून्यता) प्रकाशित गर्दछौं" । यस अर्थमा शून्यवादी लगायत कुनै पनि दर्शन नास्तिकदर्शन होइन र अनीश्वरवादी अर्थमा मात्र पाँच दर्शनहरू नास्तिक छन् तर वेदको प्रामाणिकतामा अविश्वासको आधारमा मात्र तीनवटा-चार्वाक, जैन र बौद्धदर्शनहरू नै नास्तिक हुन् र परलोक एवं कर्मवादमा विश्वासको आधारमा जैन र बौद्ध पनि आस्तिकदर्शन हुन पुग्छन् र मात्र चार्वाक नै नास्तिकदर्शनको रूपमा रहिरहन्छ । हिन्दु ग्रन्थकारहरूले चार्वाक, जैन र बौद्धदर्शनलाई मात्र नास्तिक मानेका छन् ।

– वी. प्र. मि.

निघण्टु– नि उपसर्गपूर्वक घटि धातुमा कु प्रत्यय गरे निघण्टु शब्द बन्दछ जसको अर्थ सङ्ग्रह गर्नु हुन्छ । वैदिक नाम अथवा शब्दहरूको सङ्ग्रह भएको गन्थलाई निघण्टु भनिन्छ ।

प्राच्यसाहित्यमा कोशको प्राचीनतम रूप निघण्टु हो । साहित्यको विस्तारका साथै त्यसको अध्ययनको लागि कोश विधाको आवश्यकता भयो । यसको प्रथम चरणमा हामी शब्द सङ्ग्रहको प्रवृत्ति पाउँछौं। कठिन वैदिक शब्दहरूको सङ्ग्रह र वर्गीकरणलाई निघण्टु भनिन्छ । यसैको विवेचनात्मक व्याख्या निरुक्त हो जुन वास्तवमा व्युत्पत्तिमूलक कोश हो । निघण्टुलाई 'समाम्नाय' अर्थात् शब्दसमूह भनिएको छ। यास्कको मतमा यो पनि निगम अथवा श्रुतिको समान हो । यस प्राचीनतम निघण्टुका रचयिता अथवा सङ्ग्रहकर्ताबारे ठीकठीक यकीन गर्न सकिन्न। कसैकसैको मतमा निरुक्तकार यास्काचार्य नै निघण्टुका पनि रचयिता हुन्। तर अधिकांश विद्वान्हरू यस ग्रन्थलाई यास्कभन्दा प्राचीन

अनेक ऋषिहरूद्वारा सङ्ग्रहीत मान्दछन् । यसैले यस ग्रन्थको नाम **समाम्नाय** भयो ।

वर्तमान निघण्टुमा कुल तीन काण्ड र पाँच अध्याय छन् । काण्डहरूको नाम **नैघण्टुक नैगम** तथा **दैवत** हुन् । प्रत्येक अध्यायमा वैदिक नाम (शब्द) हरूको क्रमानुसार सङ्ग्रह छ जस्तो- पृथ्वीनामानि, हिरण्यनामानि मेघनामानि आदि । कोशको यो कला संस्कृत कोशहरूमा आदर्श भए जस्तो लाग्दछ । प्रसिद्ध **अमरकोष** पनि यस्तै नाम (पर्याय सङ्ग्रहशैलीमा रचित छ। निघण्टुको महत्त्व साहित्यअध्ययनको दृष्टिले प्राथमिक हो । वेदार्थविवेचनको लागि यो प्रथम प्रयास मानिन्छ । यहींबाट साहित्यको मूल्याङ्कनको प्रवृत्ति शुरू भएको सहजै अुमान गर्न सकिन्छ र वैज्ञानिक अध्ययनको यसै क्रममा निरुक्त र अन्य वेदाङ्गहरूको विकास भएको कुरा प्रष्ट छ ।

- कृ. च. मि.

निबन्ध-व्युत्पत्ति र अर्थः संस्कृतको बन्ध् धातुमा अच् प्रत्यय लागेर वा बन्ध् धातुमा घञ् प्रत्यय लागेर बनेको बन्ध शब्दमा नि उपसर्ग लागेपछि निबन्ध शब्द तयार हुन्छ ।

बन्ध् धातुमा अच् प्रत्यय लागेर बनेका निबन्ध शब्दको अर्थ हुन्छ निम्बवृक्षको बोक्रो सेवन गर्नु र कुष्ठरोगको नियन्त्रण गर्नु। त्यस्तै बन्ध् धातुमा न्च् प्रत्यय लागेर बन्ने निबन्ध शब्दको अर्थ हुन्छ– बाँध्नु, सङ्ग्रह गर्नु, जुटाउनु । आज साहित्यमा निबन्ध शब्द जुन अर्थमा प्रयोग हुन्छ त्यो त्यही घञ् प्रत्यय लागेर बनेको निबन्ध शब्द हो । यसको अर्थ हुन्छ – भावनाका कणहरूलाई अभिव्यक्तिका शिल्पमा सिलसिलाबद्ध ढङ्गले सङ्ग्रहीत गर्नु वा व्यवस्थित ढङ्गले व्यक्त गर्नु ।

पूर्वीय साहित्यमा निबन्ध शब्द महाभारतको **श्रीमद्भगवद्गीता** खण्डमा कृष्ण र अर्जुनका छलफलका क्रममा आत्मालाई सांसारिक मायाजालमा बाँधेर राख्ने वस्तुलाई बुझाउने अर्थमा प्रयोग भएको छ । अथवा आसुरी सम्पत्तिको नाम निबन्ध दिइएको छ। गीतामा प्रयोग भएको यो शब्द यसै अर्थमा श्रीमद्भागवत महापुराणमा पनि प्रयोग भएको छ । आठौं शताब्दीतिर रचित **कादम्बरीमा** बाणभट्टले निबन्ध शब्दको अर्थ व्याख्या, टीका, भाष्य आदिलाई बुझाउन प्रयोग गरेका छन्। निबन्ध बन्धन हुँदाहुँदै पनि सुमधुर ध्वनि निकाल्ने र शोभावर्द्धक गुणनिर्वाह गर्ने युवतीका चरणमा बाँधिएका मणिनूपुर जस्तो चाहिँ बन्धन हो भन्ने अर्थ लगाएका छन् ।

पश्चिमी साहित्यमा निबन्धलाई बुझाउने एस्से शब्दको प्रयोग १६ औं शताब्दीमा आएर मात्र भएको छ । फ्रान्समा पहिलोपल्ट मोन्टेगले (Montaigne) आफ्ना रचनालाई एस्सी (Essai) भन्ने संज्ञा दिए। पछि यसैलाई अङ्ग्रेजीमा एस्से (Essay) भन्ने गरियो । निजात्मक प्रस्तुतिका विभिन्न रचनाहरूलाई सङ्ग्रहीत गरेर **एस्सिज** (Essais) नामको पुस्तक १५८० सनमा प्रकाशित गरियो । ग्रीसमा यही एस्सीबाट बनेको एस्सिज शब्दले निबन्धलाई बुझाउन थाल्यो । अङ्ग्रेजी शब्दकोशमा यस शब्दलाई एस्से (Essay) रूप दिएर प्रवेश गराइयो । एस्से शब्दको शाब्दिक अर्थ प्रयास गर्नु (To try) जाँच गर्नु (To test), मिहिनेत गर्नु (To attempt) भन्ने लगाइयो। तर साहित्यमा यसको तात्पर्य यस्तो स्वीकारियो- भावनाका विखण्डित कणहरूलाई सिलसिलाबद्ध ढङ्गले प्रकट गर्ने प्रयास गर्नु । यसरी अर्थमा विकास हुँदै जाँदा अङ्ग्रेजीमा घर बनाउन पुगेको एस्से शब्द आज भावनाका र चिन्तनका अभिव्यक्तिलाई आख्यानहीन गद्यमा प्रकट गर्ने रचना विशेष हो भन्ने कुरा स्पष्ट हुन आएको छ ।

सन् १५८० मा प्रकाशित **एस्सिज** नामको

पुस्तक आधुनिक निबन्धको पहिलो सङ्ग्रह हो । यसका पूर्वाधारहरू प्लेटो र अरस्तुका सम्भाषण, प्रवचन र उपदेशहरू, होरेस र लन्जाइनसका साहित्यिक विचारहरू, दाँते र सिसेरोका दार्शनिक रचनाविशेषहरू मानिछन् । मोन्टेगको एस्सिजपछि सत्रौं शताब्दीका प्रारम्भतिर फ्रान्सिस बेकनले लेखेका वैज्ञानिक सूत्रका गद्यहरू पनि निबन्धको वस्तुपरक भेदका रूपमा भएर स्थापित भए ।

विश्वसाहित्यमा निबन्धले सत्रौं शताब्दीदेखि आत्मपरक र वस्तुपरक दुई धार समात्यो । मोन्टेगले मनोभावनाको स्वतन्त्र अभिव्यक्ति दिने भावुक र निजात्मक गद्यलाई निबन्ध भनिदिए । त्यस्तै बेकनले चिन्तनको गहिराई भएका वस्तुपरक आख्यानहीन रचनाविशेषलाई निबन्ध भने । आफैंमा पूर्ण स्वतन्त्र र आख्यानहीन गद्यात्मक रचना निबन्ध हो भन्ने कुरा यी दुवै रचनाकारका रचनाले पुष्टि गरे र निबन्धका दुई धार पनि छुट्टिए ।

निबन्धको परिभाषा: मेरो निबन्धको विषय म नै हुँ, किनभने मैले सबभन्दा बढ्ता मलाई नै चिनेको छु । मोन्टेगका यस भनाइबाट निबन्ध भनेको निजात्मक भावनाको जस्ताको तस्तै प्रतिपादन हो भन्ने कुरा स्पष्ट हुन्छ । त्यस्तै निबन्ध विकीर्ण चिन्तन हो । छर पुष्ट चिन्तनलाई निबन्धले समेटेको हुछ भन्ने भनाइ बेकनको रहेको छ । यस भनाइले वस्तुपरक निबन्धमा स्रष्टा तटस्थ रहेर विषयको वस्तुगत गहिराइ व्यक्त गरिएको हुन्छ भन्ने बुझाउँछ । यी दुवै निबन्धकारका कथनहरू निबन्धको परिभाषा गर्ने उद्देश्यले नलेखिएका भए पनि आधुनिक निबन्धका पहिला र व्यावहारिक धारणा भएकाले यी कथनलाई यहाँ अघि सारिएको हो ।

यसरी निबन्धलाई अर्थ्याउने क्रममा अङ्ग्रेजी शब्दकोशका सम्पादक डा. जोहन्सनले यसरी स्पष्ट गरेका छन्- निबन्ध मनका भावधारालाई शृङ्खलाविहीन रूपमा गरिएको हठात् अभिव्यक्तिको एउटा छोटो रचनाविशेष हो ।

निबन्धका स्रष्टा र समालोचक सेन्टव्यूभले निबन्धलाई यसरी चिनाएका छन् । उनका भनाइमा निबन्ध श्रमसाध्य विधा हो । यसमा स्रष्टाको निजीपन व्यक्त भएको हुन्छ ।

विलियम हडसनले निबन्धलाई परिभाषित गर्दा यसको विषय जे जस्तो भए पनि यसको क्षेत्र अत्यन्त विस्तृत र असीमित हुनुका साथै सही निबन्ध व्यक्तिपरक नै हुन्छ भनेका छन् । अझ निबन्ध आत्माभिव्यक्तिको साधन भएकाले यो विशुद्ध वैयक्तिक पनि हुन्छ भन्ने उनको मान्यता छ ।

यी पश्चिमी विद्वान्हरूका परिभाषाका आधारमा के कुरा स्पष्ट हुन्छ भने निबन्ध नितान्त निजात्मक र आत्मसंवेदनाका भावात्मक अथवा विचारात्मक गद्यका रचनाविशेषलाई भन्ने गरेको बुझिन्छ ।

भारतीय परिवेशमा बाङ्गला साहित्यजगतका स्रष्टा र चिन्तक गुलाब रायका विचारमा निबन्ध त्यस प्रकारको रचनाविशेष हो जसमा सीमित आयतनभित्र कुनै वस्तुको वैयक्तिक तवरले प्रतिपादन गर्दै स्वच्छन्द र सुरम्य सङ्गति अनि सुसम्बद्धतापूर्वक अभिव्यञ्जना गरिएको हुन्छ ।

हिन्दी साहित्यका निबन्धचिन्तक आचार्य रामचन्द्र शुक्लका विचारमा निबन्ध भावप्रवाहको विचित्रता देखाउने सबभन्दा सशक्त विधा हो । यसमा अनुभूतिगत स्वाभाविकता वा लोकसम्मत रूपसँग सम्बद्ध भावना रहनुपर्छ । निबन्धको भाषा हठयोगीको योगसाधन जस्तो व्यायामसाध्य र जटिल पटक्कै हुनुहुँदैन ।

डा. ईश्वर बरालका विचारमा निबन्ध एक किसिमको कुरागराइ हो । यो हो लेखकका

मनमा उठेका भावहरूलाई स्वगत कथनका रूपमा उद्‌गारित गराउने विधाविशेष । ......त्यसो हुनाले निबन्धकार जहिले पनि पाठकसँग गफ गर्न चाहन्छ । साउती गरेर तिनलाई आफूप्रति सहानुभूतिशील बनाउन खोज्छ ।

यसरी नै निबन्धको धारणा व्यक्त गर्ने क्रममा निजात्मक निबन्धका स्रष्टा लक्ष्मीप्रसाद देवकोटाले निबन्ध परिभाषित हुने किसिमका भनाइ व्यक्त गरेका छन्- यो (निबन्ध) रौंचिरा दर्शन होइन; न हो पाण्डित्यदर्शनको ठ्यासफु । यसमा गृहीत विषयलाई सर्व दृष्टिकोण र समीक्षणको जरूरत छैन्, यो एक किसिमको धूर्त बदमास ठिटो हो- जो सडकमा हिंड्दा कहिले ढुङ्गा हान्छ । कतैकतै आनन्दले फुलेर हेर्छ । तर घोरिंदैन ......।

निबन्धका अर्का समीक्षक रामलाल अधिकारीले निबन्धलाई परिभाषित गर्ने क्रममा आफ्ना धारणालाई यसरी व्यक्त गरेका छन्- निबन्ध काव्यको त्यो विधा हो, जसमा लेखकको व्यक्तित्व पाठकसमक्ष पूर्णतया प्रकाशमान हुन्छ । यसमा लेखकले उपदेष्टा नभई आत्मप्रकाशनकै लक्ष्यमा केन्द्रित हुनुपर्दछ ।

यी सबै खाले परिभाषाबाट निबन्ध स्वतन्त्र र निजात्मक विधा हो भन्ने कुरा पुष्टि हुन्छ । यसमा भावनाको प्रधानता, रागात्मक तत्त्वको बहुलता, वैयक्तिक प्रकाशन, कवितात्मक छटा आदिका समायोजनले निबन्धलाई स्वरूप प्रदान गरेको हुन्छ । जुनसुकै भावनाको प्रस्फुरणलाई विषयवस्तु मानेर उठान भई त्यस विषयप्रतिको भावना विराममा पुग्दा निबन्ध समाप्त हुन्छ । बुद्धि र तर्कको रमरम प्रयोग हुने अनि अनौप- चारिक एवं उन्मुक्त र स्वतन्त्र विधा निबन्ध हो । टिप्पणीका निमित्त सानातिना संवाद र चरित्राङ्कन प्रयोग गरी समाजको यथार्थतालाई उद्‌घाटन गर्ने छूट निबन्धकारलाई रहन्छ । जुनसुकै कथ्यलाई उपर्युक्त कथनअनुसार निर्बाध रूपले प्रकट गर्नु, भावनात्मक प्रवाहमा अनियन्त्रित तवर बाट पोखिनु निबन्धको मौलिक गुण हो ।

निब्रन्धका आवश्यक तत्त्वहरू: निबन्ध निजात्मक गद्यरचना भएकाले यसको पहिलो तत्त्व निजात्मकता हो ।

- मानवजीवनका संवेदना र अनूति सहज र स्वतन्त्र रूपमा प्रकट हुने कला निबन्धको आवश्यक तत्त्व हो ।

- भाव वा विचारको प्रस्फुटनसँग आरम्भ भएर प्रस्फुटनको समाप्तिसँगै सिद्धिनु निबन्धको आवश्यक तत्त्व हो ।

- भावपक्ष सबल रूपमा र वस्तुपक्ष तरल रूपमा उपस्थित हुनु निबन्धको आवश्यक तत्त्व हो ।

- वर्णनात्मक, व्याख्यात्मक पक्ष फिका र व्यञ्जना, विवेचन र तार्किक पक्ष गाढा हुनु निबन्धको आवश्यक तत्त्व हो ।

- वैयक्तिक, भावात्मक र सङ्क्षिप्त प्रस्तुति पनि निबन्धको आवश्यक तत्त्व हो ।

निबन्धको वर्गीकरण: निबन्धका नामबाट चिनिने रचनालाई पाश्चात्य साहित्यमा दुई भागमा वर्गीकरण गरिएको छ-

१. आत्मपरक र २. वस्तुपरक ।

दुई भेदमा वर्गीकरण गरिएको प्रस्तुत निबन्धरचनालाई आत्मपरक भेदमै राखिदिए पनि पुग्छ र वस्तुपरक भेदका रचनालाई प्रबन्ध भनिदिए पनि आज काम चल्ने भएको छ । नेपाली निबन्धलाई ईश्वर बरालले आत्मपरक र वस्तुपरक दुई भेदमा बाँडेका छन् । आत्मपरक भेदलाई फेरि तीन उपभेदमा र वस्तुपरक भेदलाई चाहिँ दुई उपभेदमा बाँडेका छन् । आत्मपरकका तीन उपभेदहरू हुन् । १. वैयक्तिक, २. भावात्मक र ३.

विचारात्मक। वस्तुपरकका दुई उपभेदहरू १. वर्णनात्मक र २. विवरणात्मक हुन्। बङ्गला साहित्यमा वस्तुपरक निबन्धलाई वस्तुतत्त्वप्रधान र आत्मपरकलाई अन्तरानुभूतितत्त्वप्रधान भनेर दुई भागमा मात्र विभाजन गरेको पाइन्छ।

रचनाको शिल्पविधानलाई ध्यानमा राखेर अध्ययन गर्नेहरूले निबन्धलाई निम्नानुसार चार भेदमा वर्गीकरण गरेका छन्। आज ज्ञान र विज्ञानका, कला र संस्कृतिका, दर्शन र परम्पराका अनेकौं फाँटलाई निबन्धले समेट्दै आएको हुँदा शिल्पगत आधारमा निम्नानुसार वर्गीकरण गरिनु पनि उपयुक्त देखिन्छ-

- व्याख्यातत्त्वप्रधान (Narrative Essay) निबन्ध
- वर्णनप्रधान (Descriptive Essay) निबन्ध
- भावतत्त्वप्रधान (Critical Expasitory Essay) निबन्ध
- तर्कतत्त्वप्रधान (Argumentative Essay) निबन्ध

यस वर्गीकरणमा शिल्पपक्षलाई प्राथमिकता दिएको छ। त्यस्तै विधागत अनुशासनका दृष्टिले निबन्धलाई बालकृष्ण पोखरेलले यसरी वर्गीकरण गरेका छन् -

- धर्काचित्र (Sketch)
- नियात्रा (Travel account)
- रूबन्ध (Dramatic Essay)
- आत्मिका (Personal Essay)

यी वर्गीकरणका आधारमा वस्तुलाई आत्मप्रतिपादका सीपमा गालेर सृजना तयार गर्ने निबन्ध आत्मपरक हो र वस्तुलाई वस्तुकै रूपमा प्रतिपादन गर्ने निबन्ध वस्तुपरक हो। यी दुवै खालको अस्तित्व बोकेका निबन्धहरू नेपाली साहित्यमा पनि प्रशस्त सृजना भएका छन्।

निबन्धको परिवेशः निबन्धसृजनाका लागि अनुकूल वातावरण चाहिन्छ। त्यो वातावरणमा तीनवटा पक्ष महत्त्वपूर्ण मानिन्छन्- १. अभिव्यक्ति तथा प्रकाशन स्वतन्त्रता, २. भाषागत प्रौढता र ३. मुद्रण व्यवस्था।

- भाव, विचार र तर्कका आधारमा समाजका यथार्थ, सङ्गति र विसङ्गति आदिलाई पाठकसमक्ष प्रस्तुत गरिनुपर्ने हुँदा त्यस समाजको शासन, धर्म र संस्कृति आदिका स्थापित मूल्यका सुकृति-विकृतिको प्रशंसा र आलोचना गर्नुपर्ने, व्यङ्ग्य गर्नुपर्ने र सुधारको सन्देश दिनुपर्ने हुँदा यस्ता विषय प्रकाशन गर्न दिने वातावरणको आवश्यकता पर्दछ।
- भाषाले वस्तुका यथार्थतालाई बिम्ब र प्रतीकका कलात्मक अभिव्यञ्जनामा व्यक्त गर्न क्षमता भाषामा विकसित हुनुपर्छ। अर्थको गम्भीरता वहन गर्न सक्ने गुण भाषामा आउनुपर्छ।
- निबन्ध कथा जस्तो आख्यानमा, कविता जस्तो गायनमा र नाटक जस्तो अभिनयमा जीवन्त रहन नसक्ने विधाविशेष भएकाले र यसमा भावतरङ्ग क्षणिक झिल्का र मानवीय मनोवेगका गतिशील कणहरू सूक्ष्म हुने हुनाले तिनलाई संरक्षित र प्रचारित गर्न मुद्रित नै हुनुपर्ने हुन्छ। यसकारण निबन्धको जीवन्तताका निमित्त मुद्रण सुविधाको वातावरण पनि आवश्यक मानिन्छ।

पूर्वीय साहित्यमा निबन्धः संस्कृत साहित्यकालमा आजको स्वरूपको निबन्ध देखिंदैन। भारतीय परिवेशमा बङ्गला र हिन्दीमा आधुनिक साहित्यको विकास भएपछि र चिनियाँ साहित्यमा आधुनिक परिवेश बनेपछि निबन्ध कान्छो विधा भएर विकसित भयो।

हिन्दीमा मैथिलीशरण गुप्ता, भारतेन्दु हरिश्चन्द्र, हजारीप्रसाद द्विवेदी, आचार्य रामचन्द्र शुक्ल आदिको प्रयासबाट निबन्धले

आधुनिक स्वरूप ग्रहण गऱ्यो ।

बङ्गलामा बाबु गुलाब राय, जगदीशचन्द्र वसु, देवेन्द्रनाथ, ईश्वरचन्द्र विद्यासागरहरूको योगदानबाट आधुनिक निबन्धको स्थापना भयो ।

चिनिया साहित्यमा लु स्युन जस्ता प्रतिभाका प्रयासबाट निबन्धले आधुनिक स्वरूप प्राप्त गऱ्यो ।

यो सिङ्गो परिवेशको समष्टि प्रभावबाट नेपाली निबन्धसाहित्यमा पनि आधुनिकताको प्रादुर्भाव भयो ।

पाश्चात्य साहित्यमा निबन्धः फ्रान्सेली साहित्यका स्रष्टा मिखाइल द मोन्टेगले १५८० सन्मा सङ्कलनका रूपमा पाठकसमक्ष प्रस्तुत गरेको निबन्धहरू (Essais) नामक पुस्तक पहिलो निबन्धग्रन्थ हो । यो आत्मपरक गुण भएको निबन्ध-सङ्ग्रह हो ।

इङ्गल्यान्डका पहिला निबन्धकार फ्रान्सिस बेकनले आफ्नो एस्सेहरू नामक निबन्धसङ्ग्रह पाठकसामु ल्याइदिए । यो भौतिक शास्त्रका सूत्रहरूलाई सम्वद्ध गर्ने र व्याख्या गर्ने वस्तुपरक निबन्धग्रन्थ थियो ।

यिनै दुई प्रतिभाका धरातलमा विश्वनिबन्धसाहित्यको महल खडा भएको छ ।

आत्मपरक निबन्धको परम्परालाई अघि बढाउने निबन्धकारहरूमा अब्राहम काउली, चार्ल्स ल्याम्ब, डिक्वेन्सी, रबर्ट लिन्ड जस्ता निबन्धकार ब्रिटेनमा देखिए । फ्रान्समा मोन्टेगपछि सेन्ट व्युभ जस्ता र अमेरिकाका इमर्सन जस्ता निबन्धकार पनि यस क्षेत्रमा देखिए। यिनै प्रतिभाका प्रयासबाट आज निबन्ध आत्मप्रतिपादनको विशिष्ट विधाका रूपमा स्थापित हुन पुग्यो ।

नेपाली निबन्धको विकासक्रमः प्रवृत्ति र प्रतिष्ठाका दृष्टिले नेपाली निबन्धलाई तीनवटा चरणमा विभाजन गर्न सकिन्छ । यी तीनवटा कालमा विभाजित हुने अवस्था आउनुभन्दा अघिको समयलाई नेपाली निबन्धको पृष्ठभूमिकाल मान्नुपर्छ । नेपाली भाषाको आरम्भ भएदेखि शुरू भएर गोरखापत्रको प्रकाशन (१९५८) सम्म पृष्ठभूमिकाल र १९५८ सालदेखि चन्द्रिका पत्रिका प्रकाशन (१९७४) हुनुभन्दा अघिसम्मको समय नेपाली निबन्धको प्राथमिक काल हो । सं. १९७४ देखि १९९१ सम्मको समय नेपाली निबन्धको माध्यमिक काल हो भने १९९१ सालमा शारदा पत्रिका प्रकाशन भएपछि नेपाली निबन्धको आधुनिक काल आरम्भ भयो । हालसम्म रहेका साहित्यका प्रवृत्ति र मूल्यलाई निबन्धले आत्मसात् गरेको देखिन्छ ।

जुनसुकै नाम दिएर समयविभाजन गरिएको भए पनि पृष्ठभूमिकालको समयमा भाषाले संवेदना, तात्पर्य र अभिव्यञ्जनाका संवाहक शब्दहरूको प्रयोग र तिनको अर्थगत अन्वेषण आरम्भ गरेको छ । पृथ्वीनारायण शाहको दिव्योपदेश, जङ्गबहादुरको बेलायत यात्रा, मोतीराम भट्टले तयार पारेको भानुभक्तको जीवनी, आदि रचनाहरू नेपाली निबन्धका भाव र संवेदनाका रूपहरूलाई आत्मसात् गर्न आरम्भ भएको अवधि हो । भावप्रकाशन, बिम्बसंयोजन र मुद्रणको दिशापहिचान गर्न प्रयास भएको यो समय नेपाली भाषाको स्वरूप निर्माणदेखि लिएर विक्रमको १९५७ सम्मको सीमामा केन्द्रित रहेको छ। यसलाई निबन्धको पृष्ठभूमिकाल भनिएको छ ।

प्राथमिक कालः विक्रम संवत् १९५८ सालमा नेपालबाट नेपाली भाषामा गोरखापत्र प्रकाशित भयो । यस पत्रिकाका माध्यमबाट राजा जयपृथ्वीबहादुर सिंह, चिरञ्जीवी शर्मा जस्ता लेखकको अभ्युदय भयो । बनारसबाट प्रकाशित माधवी (१९६५) र गोर्खाली (१९७२)

जस्ता पत्रिकाका माध्यमबाट राममणि आदी, पारसमणि प्रधान, पद्मनाभ सापकोटा र सूर्यविक्रम ज्ञवालीजस्ता रचनाकारका प्रारम्भिक प्रयासहरू नेपाली निबन्धका प्राथमिक उदाहरण भएर देखा परेका छन् । निबन्धको वस्तुपरक एवं शास्त्रीयतावादी प्रवृत्ति यसै समयका निबन्धकारहरूमा देखा पऱ्यो । राममणि आ.दी. को मातृभाषाकी आवश्यकता र कवितारीति, हरिहर आचार्य दीक्षितको गोरखा भाषाको दुर्दशा र विद्या, सदाशिव शर्माको मनुष्यको प्रकृति, रामप्रसाद सत्यालको कुराको विचार, श्रम, माया, पद्मनाभ सापकोटाको मातृभाषा, नेपालको अर्थशास्त्र व्यापारे वर्द्धते लक्ष्मी र जीवनचरित्र पारसमणि प्रधानको विद्या र अध्यवसाय जस्ता रचनाले निबन्धलाई खास दिशा र धरातल प्रदान गरेका छन् । यिनमा तत्कालीन नेपाली समाजको संस्कार र दमित चेतना जातीय गौरवको वोधशून्यता, धर्म, शिक्षा र राजनीतिक पक्षका चेतनाको सिङ्गो अभावमा गुज्रँदै गरेका जीवनलाई पाठकसामु स्थापित गरिदिने काम भएको छ ।

माध्यमिक कालः सं. १९७४ सालबाट नेपाली निबन्धमा नयाँ मोड आएको छ । खर्साङ्गबाट प्रकाशित चन्द्रिका पत्रिकामा शम्भुप्रसाद ढुङ्गेलका आत्मपरक निवन्धहरू प्रकाशित हुन थाले । सं. १९७९ मा बनारसबाट प्रकाशित जन्मभूमि १९८३ मा देहरादूनबाट प्रकाशित गोर्खासंसार १९८९ मा दार्जिलिङ्गबाट प्रकाशित साहित्यसम्मेलन पत्रिकामा प्रकाशित रचनाहरूका माध्यमले नेपाली निबन्धलाई माध्यमिक रूप प्रदान गरे । शम्भुप्रसाद ढुङ्गेलको महीन्द्र मल्ली नकारको महिमा, कविताको फल जस्ता निबन्धहरू वेदनिधिशर्माको जातीय रोगको अचुक औषधी विद्यावतीको तरुणतरुणी 'कुन्न छन्न ?' जस्ता निबन्धहरू नेपाली जीवनको मानसिकता र भौतिकतासमेतलाई प्रकट गर्ने भएर देखिए । सामाजिक विकृतिप्रति थोरै व्यङ्ग्य, जीवनमूलक मूल्य र मानवीय संवेदनाका पहिचानहरू सिङ्गो परिवेशमा छरिएर बसेका विसङ्गति र विकृतिहरूलाई स्थापित गर्ने समाजका जिम्मेवार पक्षलाई टिप्पणी गर्ने र तिनको निराकरणका निम्ति सन्देश दिने जस्ता पक्ष यस समयका निबन्धहरूमा आविर्भाव भएको छ ।

आधुनिक कालः शारदा पत्रिकाको प्रकाशनको आरम्भसँगसँगै नेपाली निबन्धसाहित्यमा ज्ञानदेखि विज्ञानसम्मको कलादेखि संस्कृतिसम्मको भावना र चिन्तनले ओगट्न सक्ने विविध पक्षहरू समावेश हुन लागे । यस्ता विविध विषयले निबन्धात्मक अभिव्यक्तिमा भावना र बौद्धिकताका संवेगहरू समेटेर प्रस्तुत गरेको यो समय नेपाली निबन्धको आधुनिक समय हो । वस्तुलाई रागात्मक संवेग र भावनात्मक तरलतामा प्रस्तुत गर्ने, समाज र परिवेशभरिका विसङ्गतिलाई कलात्मक पाराले टिप्पणी गर्ने सङ्गतिलाई कलात्मक पाराले प्रस्तुत गर्ने पक्षका निबन्धहरू प्रकाशमा आए । रचनाको आकारमा छरितोपन, विषयप्रस्तुतिमा कलात्मकता, भावनामा संवेदनशीलता, अभिव्यक्तिमा निजात्मकता आधुनिक निबन्धका मर्यादा भएर देखिए ।

कालक्रमिक हिसाबले हेर्दा निबन्धको आधुनिक काललाई तीन समयखण्डमा टुक्र्याउन सकिन्छ- १. १९९१ देखि २००२ सम्म । २. २००३ देखि २०२० सम्म र ३. २०२० पछि वर्तमानसम्म । यी तीनवटा कालप्रखण्डलाई अलगअलग प्रवृत्तिका दृष्टिले पनि हेर्न सकिन्छ-

- १९९१ देखि २००२ सालसम्मको समय नेपाली निबन्धको आदर्शवादी र स्वच्छन्दतावादी समय हो ।

- २००३ देखि २०२० सम्मको समय आदर्शवादी, स्वच्छन्दतावादी र यथार्थवादी समय हो ।

- २०२० पछि हालसम्मको समय आदर्शवादी र यथार्थवादी समय हो ।

प्रस्तुतीकरणका दृष्टिले यो लामो समयक्रममा निबन्धसृजना गर्ने निबन्धकारहरूका दुई किसिमका प्रवृत्ति देखिन्छन् - १. वस्तुको सिधा प्रस्तुति र वस्तुको प्रतीकात्मक प्रस्तुति । आदर्शवादीहरूले वस्तुलाई सिधै प्रस्तुत गरेका छन् भने स्वच्छन्दतावादी र यथार्थवादीले वस्तुलाई प्रतीकात्मक ढङ्गले स्थापना गरेका छन् । आदर्शवादी रचनाकारले कथालाई परम्परा र आदर्शका धरातल मा स्थापना गरेर सिधै प्रस्तुत गरेका छन् । स्वच्छन्दवादी रचनाकारले कथ्यलाई मनोलोकको स्वान्तसुखको साधनको बिम्बका रूपमा प्रस्तुत गरेका छन् अनि यथार्थवादीहरूले चाहिँ कथ्यलाई मूल धरातलबाट विस्थापन गरेर बिम्ब र प्रतीकमा स्थापना गर्दै अपेक्षित सन्दर्भलाई हास्य र व्यङ्ग्यसम्मको दूरीबाट स्थापना गर्ने प्रयास गरेका हुन्छन्। आदर्शवादीले वस्तुलाई वस्तुको तहबाट विस्थापन हुन दिदैनन् तर स्वच्छन्दतावादी अर्थात् कलावादीहरू वस्तुमा आफू आरोपित भएर आविर्भाव हुन प्रयास गर्दछन् । आफू वैयक्तिक रूपमा प्रकट हुन्छन् । यथार्थवादी चाहिँ कथ्यलाई अर्थको एक तहमा राखेर आफू चाहिँ सामूहिक व्यक्तित्व भएर प्रकट कम गरेका हुन्छन् । अतः यस दृष्टिले आधुनिक निबन्धलाई प्रस्तुत गर्न सकिन्छ ।

२००२ पूर्वका आदर्शवादी निबन्धकारहरूमा बालकृष्ण सम, सूर्यविक्रम ज्ञवाली, पारसमणि प्रधान, भेषराज शर्मा आदि देखिए । यस समयका स्वच्छन्दतावादी निबन्धकारहरूमा देवकोटाको एकाधिपत्य रहेको छ । दर्शन र कलाका जीवनका यथार्थता र नश्वरताका प्रसङ्गलाई कि विशुद्ध वस्तुवादी ढङ्गले कि त स्वान्त सुखका निमित्त कलालाई हेर्ने दृष्टिप्रयासमा यस समयका निबन्ध रचिएका छन् ।

२००२ पछि २०२२ सम्मका निबन्धकारहरूमा आदर्शवादी फाँटका यदुनाथ खनाल, बद्रीनाथ भट्टराई, भीमनिधि तिवारी आदि देखा परेका छन् । यस समयका स्वच्छन्दतावादी निबन्धकारहरूमा केही पलायन केही हास्य र आत्मसङ्घातका कारणप्रतिको व्यङ्ग्यसमेत भएका केशवराज पिंडाली, श्रीधर खनाल रामकृष्ण शर्मा, चूडानाथ भट्टराई, जस्ता व्यक्तित्व देखिए । एकातिर प्रकृति र परम्पराको अन्तर्मुखी प्रेम र अर्कोतिर समाज, धर्म, संस्कृति आदिमा देखिएका विसङ्गतिप्रतिको वैयक्तिक असन्तुष्टिले जन्माएको व्यङ्ग्य यस प्रवृत्तिका निबन्धकारको पहिचान रहेको छ ।

यसै समयका तेस्रो खाले अर्थात् यथार्थवादी निबन्धकारहरूमा हृदयचन्द्रसिंह प्रधान, श्यामप्रसाद शर्मा, अच्छा राई रसिक, आनन्ददेव भट्ट आदि समाजमा देखिदै आएका विकृतिहरूको निराकरणका निमित्त वैयक्तिक रूपमा सामूहिक चरित्रको स्थापना गर्ने, राष्ट्रदेखि अन्तर्राष्ट्रसम्मका, प्राणीदेखि देवसम्मका, इहलोकदेखि परलोकसम्मका सम्पूर्ण पक्षलाई स्थापना गर्ने यस समयका लेखकहरूको विशेषता रहेको छ ।

२०२० सालपछि निबन्धमा उपर्युक्तअनुसार कै प्रवृत्ति रहँदारहँदै पनि विश्वसाहित्यमा देखिएका अस्तित्व र विसङ्गतिवाद, प्रयोग र प्रगतिवाद आदिलाई यथार्थवादी घेरामा समेट्दै, चेतनप्रवाह र स्वैरकल्पनाका धारलाई पनि माथिका मूल प्रवृत्तिभित्र समेट्दै, हास्यव्यङ्ग्य, यात्रा, पत्र, जीवनी आदिका शिल्पमा निबन्धसृजना गर्ने यस अवधिमा आदर्शवादी

दर्शनमा कमलमणि दीक्षित, खेमराज केशवशरण, खप्तड स्वामी, आदि निबन्धकारहरू देखिए । यिनका रचनामा परम्परा आदर्श र गरिमालाई यथास्थितिका रूपमा स्थापित गर्न खोजेका छन् ।

यस अवधिमा स्वच्छन्दतावादी किसिमका विचारशील र संवेदनशील लेखकहरूमा शङ्कर लामिछाने, बालकृष्ण पोखेल, मोहनराज शर्मा, वासुदेव त्रिपाठी, रामलाल अधिकारी, किशोर नेपाल, राममणि रिसाल आदि निबन्धकारहरू स्वच्छन्द र कलात्मक चिन्तक अनि मानवीय संवेदनाका प्रस्तोता भएर देखा परेका छन्। यस समयका स्वच्छन्दवादी लहडी हास्यका स्रष्टा रामकुमार पाण्डे, नारद ओझा, विष्णु नवीन, चोलेश्वर शर्मा, नरेन्द्रराज पौडेल आदिका रचनाले समाजका विकृतिलाई सूक्ष्म व्यङ्ग्य गर्दै पाठकलाई हँसाउने काम गरेका छन् ।

यस पछिल्लो अवधिमा जीवन र जगत्का सङ्गत/विसङ्गत, सुकृत/विकृत यथार्थलाई कथा बनाएर सूक्ष्म अनि अल्प हास्य र तीव्र व्यङ्ग्यका साथ प्रस्तुत हुने निबन्धकारहरूमा पारिजात, रमेश विकल, कृष्णचन्द्रसिंह प्रधान, बालमुकुन्ददेव पाण्डे, भैरव अर्याल, विमल निभा, तारानाथ शर्मा, जनकलाल शर्मा, गोविन्द भट्ट आदिलाई लिनुपर्ने हुन्छ । समाज र जीवनका, अध्यात्म र आदर्शका, यथार्थका र प्रयोगका, मूल्यका यथास्थिति र मूल्यान्तरणका विविध प्रसङ्ग र प्रक्षेपणहरू यस समयका निबन्धका कथ्य भएर आएका छन्। यात्रा र पत्रका शिल्पहरू, हास्य र स्वैर कल्पनाका शिल्पहरू, चेतनप्रवाह र संस्मरणका शिल्पहरू यस विधाभित्र अन्योन्याश्रित रूपमा विकसित भइरहेको कुरा यस अवधिका निबन्धको अध्ययनबाट स्पष्ट हुन्छ ।

नेपाली साहित्यका सन्दर्भमा निबन्ध शब्दले व्यक्त गर्न सक्ने अर्थको परिवृत्तलाई आज यसै रूपमा स्वीकारिएको छ ।

-रा.सु.

निरुक्त– वेदका ६ अङ्गमध्ये एक निरुक्त मानिन्छ । शब्दहरूको प्रयोग निश्चित गर्ने काम यसमा गरिन्छ (निर्वचनं निरुक्तम् वा निर् निश्चयेन उक्तम्) । वेदको एक अङ्गको रूपमा यसमा वैदिक शब्दहरूको निर्वचनबारे विचार गरिएको हुन्छ । वेदाध्ययनमा शब्दार्थ बुझ्नु पनि महत्त्वपूर्ण हुने हुनाले निरुक्त विषयलाई वेदशरीरको कानसरह मानिन्छ । (मुख-व्याकरण, आँखा ज्योतिष आदि) ।

निरुक्तको अध्ययनक्षेत्रबारे यस्तो श्लोक प्रचलित छ :–

वर्णागमो वर्णविपर्य्ययश्च
द्वौ चापरौ वर्ण विकारनाशौ ।
धातोस्तदर्थातिशयेनयोग-
स्तदुच्यते पञ्चविधं निरुक्तम् ॥

'निरुक्त' वास्तवमा एउटा स्वतन्त्र विद्या हो जुन व्याकरण र कोशको समन्वित रूप हो । यस दृष्टिले निरुक्तमा विश्वकै सबभन्दा प्राचीनतम भाषावैज्ञानिक दृष्टिकोण विकसित भएको देखा पर्छ । यसलाई निर्वचन अथवा व्युत्पत्तिशास्त्र भने पनि हुन्छ । निरुक्तका प्रणेता यास्कले शब्दार्थको निर्णयमा व्याकरणका अतिरिक्त इतिहास, समाजशास्त्र, विज्ञान आदि अन्य विधाहरूको महत्त्व पनि स्वीकार गरेका छन् । 'वृत्र' को अर्थ व्युत्पत्तिअनुसार 'बादल' हुनुपर्छ, किन्तु इतिहास (पुराण) कारहरू "यो 'असुर' को नाम हो" भन्छन् । यस्तै दुहिता (छोरी) को अर्थ केही आधुनिक भाषावैज्ञानिकहरू पनि 'दूध दुहुने काम गर्ने पारिवारिक सदस्य' गर्नुहुन्छ तर यास्कको विचारमा हिन्दू पारिवारिक स्थितिअनुसार छोरीलाई माइतबाट टाढा बस्नुपर्ने 'दूरे हिता, निक्षिप्ता भवतीति' यस्तो कारणले

'दुहिता' छोरीको बोधक हो। यसरी निरुक्तकार यास्क विश्वका प्रथम वैज्ञानिक कोशकार सिद्ध हुन्छन् । निरुक्त नामको ग्रन्थ एउटै हो र निघण्टुको व्याख्या भए तापनि यो मौलिक स्वतन्त्र ग्रन्थ हो । यास्कले आफूभन्दा पुराना औपमन्यव, गार्ग्य आदि अनेक आचार्यहरूको नामोल्लेख गरेका छन् । तर यिनीहरूका कृतिहरू आज उपलब्ध छैनन् । यास्कको सिद्धान्तअनुसार शब्दहरूलाई चार वर्गमा विभाजित गरिएको छ, नाम, आख्यात, उपसर्ग र निपात । सारा नाम (संज्ञा शब्द) आख्यात (क्रिया) बाट बनेका छन् । अत: यास्कको विचारमा संज्ञा शब्दको निर्वचन अवश्य हुनुपर्छ । यास्कले आफ्नो शैलीमा कतैकतै हठपूर्वक पनि निर्वचन गरेको देखापर्छ । समासरहित सरल भाषा निरुक्तको शैली हो।

निरुक्तमा व्याकरण र कोशको मात्र प्रतिपादन नभएर अलङ्कारको पनि विवेचन पाइन्छ। यसै कारणले निरुक्त साहित्यालोचनको सिद्धान्तको पनि प्राचीनतम स्रोतग्रन्थ मान्न सकिन्छ । यास्कले निरुक्त (३/१३) मा सारा अलङ्कारको वीजभूत 'उपमा' को विस्तृत विवेचन गरेका छन्: "उपमा यत् अतत् तत्सदृशम्" यास्कको यो लक्षण नै पछि गएर मम्मट जस्ता मान्य आचार्यको 'साधर्म्यमुपमा भेदे' को लक्षणको आधार भएको छ। यास्कले बताएका उपमाका भेदहरूमा पछिका रूपक र व्यतिरेक आदि अलङ्कारहरूको अन्तर्भाव हुन्छ ।

निरुक्तका व्याख्याग्रन्थहरू पनि अनेक छन्। यिनमा सबभन्दा पुरानो 'निरुक्तवार्तिक' हो । तर यो ग्रन्थ आज प्राप्य छैन । आज सबभन्दा श्रेष्ठ र लोकप्रिय टीका दुर्गाचार्यको मानिन्छ । यो तेह्रौं शताब्दीको रचना हो।

यास्कको निरुक्तको काल अधिकांश विद्वान्हरूको विचारमा पाणिनि र बुद्धभन्दा निकै अगाडि विक्रमपूर्व ७०० संवततिर हुनुपर्छ ।

संस्कृत व्याकरण र कोश दुवैको विस्तृत साहित्यमा निरुक्तको असाधारण प्रभाव देखा पर्छ ।

- कृ. च. मि.

निर्गुण सम्प्रदाय– निर्गुण सम्प्रदायका दुई पक्ष छन्– सैद्धान्तिक र व्यावहारिक । सैद्धान्तिक पक्ष दार्शनिक पक्ष हो । परमतत्त्व वा अन्तिम सत्ताको खोजी दार्शनिक चिन्तनको एउटा विषयवस्तु हो । परमतत्त्व भन्नाले सृष्टिको सबभन्दा पहिलो किरणको रूपमा रहेको तत्त्व बुझिन्छ जुन सबै वस्तुहरूको आधार हो। यसैबाट सबै वस्तुहरूको उत्पत्ति भएको हो र अन्ततः सबै यसैमा विलीन हुन्छन् ।

सिद्धान्ततः निर्गुण सम्प्रदाय एकत्ववादी दर्शन हो जसले परमतत्त्व ब्रह्मलाई एउटै स्वीकार गरेको हुन्छ । स्वभावतः परमतत्त्व अर्थात् ब्रह्म गुणरहित हो । यस मतको नामबाट नै परिलक्षित हुन्छ । परमतत्त्वको निर्गुण ब्रह्मको रूपमा अभिव्यक्ति एक्कासि कुनै दर्शनविशेषमा भएको छैन, बरू यसको सूक्ष्म र अमूर्त तात्त्विक विचारको प्रतिपादन क्रमशः भएकोले सयौं वर्षको अवधि लागेको छ ।

वैदिक मन्त्रहरूको रचनाकालमा नै ईश्वर सम्बन्धी विचारको सृजना हुन लागेको थियो । मन्त्रका स्रष्टाहरूले आफ्नो कवित्वभाव र प्रकृतिप्रेमको अनुभूतिको मनमोहक क्षणहरूलाई दैविक दृष्टिकोणले हेर्दै चन्द्रमा, सूर्य र आकाश आदिलाई ईश्वरीकरण गरे र वैदिक ईश्वर प्राकृतिक शक्तिका रूपमा हाम्रो समक्ष आए । यतिखेर नै गम्भीर चिन्तनको शुरूआत भएको पनि पाइन्छ जसले वस्तुहरूको आन्तरिक स्वभावको खोजी गर्ने अचेतन प्रयासका क्रममा

मानिसलाई आफ्नो स्वभावअनुरूप नै ईश्वर लाई बनाउने मानसिक प्रक्रियातिर अग्रसर गऱ्यो र अनेकेश्वरवादको स्थापना भयो । शतपथ ब्राह्मणमा देवताहरूको सङ्ख्या ३३ वटा रहेको पाइन्छ र प्रजापति ३४ औं देवताको रूपमा स्वीकृत भएको देखिन्छ ।

अनेकेश्वरवादको बौद्धिक विश्लेषणले एकेश्वरवादको स्थापनालाई अपरिहार्य बनायो । अनेक ईश्वरमध्ये मुख्य वा सर्वोच्च को त ? भन्ने प्रश्न पनि मन्त्रहरूका स्रष्टाको मस्तिष्कमा उठे होलान् । सर्वोच्च एउटै हुनुपर्दछ । एकभन्दा बढी सर्वोच्च र असीमित सत्ता असम्भव छ । अनि प्रश्न उठ्यो- के एक ईश्वरले अर्को ईश्वरलाई सृजना गरेको त होइन ? सृजित ईश्वर ईश्वर नै हुँदैन । यस किसिमको बौद्धिक विश्लेषण, ईश्वरतत्त्वको स्वभाव र प्रकृतिप्रतिको अर्न्तदृष्टिले संयुक्त रूपमा सबै ईश्वरलाई एउटै ईश्वरमा समाहित गर्न खोजे र यसै सन्दर्भमा ऋत्‌को विचारले झन् एकेश्वरवादको स्थापनामा बल पुऱ्यायो । ऋत् एक किसिमको प्राकृतिक नियमको परिकल्पना थियो जसले सबैलाई (प्रकृत र ईश्वर समेत) एकताको सूत्रमा बाँध्ने व्याख्या प्रस्तुत गऱ्यो ।

अनेकेश्वरवादतिर आउने प्रवृत्ति प्रत्येक ईश्वरलाई यज्ञादि गर्दा सर्वोच्च ईश्वरको रूपमा सम्बोधित गर्ने परम्पराबाट पनि प्रष्ट हुन्छ । धर्मचेतनामा एउटै ईश्वर चाहिन्छ जसमाथि मानिसले आफ्नो 'स्व' लाई सुम्पिन सकोस् । यस्तो सम्बोधनको दोस्रो कारण मानिसमा रहेको शङ्का हुनुपर्दछ । उसका आकाङ्क्षाहरूको पूर्ति एउटै ईश्वरबाट हुन सक्छ वा सक्तैन ? यसै शङ्काले गर्दा मानिसले अन्य देवताहरूलाई सर्वोच्च भनी पूजा गर्न थाल्यो । डा. याकूब मसीहअनुसार एकवादतिर जाने प्रवृत्तिका ५ वटा कारण हुन सक्छन्– प्रथमत: यो यज्ञात्मक आवश्यकताको प्रतिफलका रूपमा आयो जसका आधारमा कुनै दैविक महत्त्व थिएन । दोस्रो, विभिन्न जाति वा उपजातिका पुजारीहरूबाट आफ्नो ईश्वरलाई सर्वोच्च स्थानमा पुऱ्याई आफ्नो स्थानलाई समाजमा प्रमुख बनाउनु थियो । तेस्रो, ईश्वरबाट कृपा पाउन यो एउटा प्रशस्तिका रूपमा थियो । चौथो, वैदिक चिन्तकहरूले आपसी सङ्घर्षबाट बच्न एकले अर्काको विचार वा पद्धतिलाई प्रयोग गरे । सबभन्दा मुख्य पाँचौ प्रवृत्ति सबै वस्तुहरूमा विद्यमान एकताको खोजीको प्रयास थियो । यसै प्रसङ्गमा डा. मसीह लेख्दछन्:- सबै ईश्वरलाई सर्वोच्च स्थानमा स्थापना गर्ने प्रयासबाट अप्रत्यक्ष रूपमा के देखिन्छ भने सबै ईश्वरमध्ये कुनै एकलाई सर्वोच्च पदमा आसीन गर्ने मनसाय वैदिक द्रष्टाहरूमा पनि थियो । ईश्वरहरूलाई एउटै चरित्र वा विशेषणअन्तर्गत ल्याउने प्रक्रिया पनि भेटिन्छ, जस्तै:– मित्र, सूर्य, सवितृ आदिले सूर्य र प्रकाशलाई इङ्गित गर्दछन् भने पर्जन्य, इन्द्र, मारुत, वायु र वात आदिको सम्बन्ध वर्षा र हावासँग रहेको पाइन्छ । अनेकौं ठाउँमा दुई ईश्वरहरूलाई सँगसँगै पूजा गरेको पनि पाइन्छ । जस्तै– इन्द्र-वरुण, इन्द्र-वायु, इन्द्र-सोम र इन्द्र-विष्णु आदि । यस्ता सन्दर्भहरू पनि भेटिन्छन् जसमा एउटा देवता अर्को देवताको मातहतमा आएको पनि पाइन्छ, जस्तै– वरुण र सूर्य इन्द्रको माहत, वरुण र अश्विन विष्णुको अन्तर्गत देखिन्छ । 'विश्वेदेवा:' शीर्षकअन्तर्गत सबै ईश्वरलाई एकताबद्ध गर्ने प्रयास भएको छर्लङ्ग हुन्छ । ऋग्वेदमा ४८ वटा मन्त्रहरू यससित सम्बन्धित छन् । अन्तत: एकेश्वरवादको प्रमुखता पनि मन्त्रहरू स्थापित भएको उदाहरण ऋग्वेद ५/३/१ मा अग्नि, वरुण, मित्र र इन्द्र एउटै बनेको पाइन्छ

त अर्को सन्दर्भमा ऋग्वेद १/१६४/४७ मा भनिएको छ– 'एकं सद् विप्रा बहुधा वदन्ति' ।

पो.एम. हिरियन्नाका अनुसार एकेश्वर वादमा एकवाद पनि मिसिएको पाइन्छ र यी दुवैलाई छुट्याउनु गाह्रो छ। उनका अनुसार एकेश्वरवादबाट द्वैतवादको विकास भएको देखिन्छ। एकेश्वरवादले एकातिर मात्र ईश्वरहरूमा एकता स्थापित गर्न खोज्दछ भने अर्कोतिर ईश्वरबाट सृजित र नियन्त्रित विश्वलाई स्वीकार गरी प्रकृतिलाई ईश्वरको विरोधीका रूपमा स्थापित गरेको छ। साथै, एकेश्वरवादबाट एकताको भावनाको आंशिक सन्तुष्टि प्राप्त हुन्छ र एकवादले एउटा उच्चस्तरको एकता स्थापित गर्दछ जसले सम्पूर्ण सत्तालाई एउटै प्रथम कारणसित गाँसेको छ।

एकेश्वरवादको अर्को त्रुटि के देखिन्छ भने यसबाट मानवीय आकारमा ईश्वरको स्थापनाले मानिसको आलोचनात्मक मस्तिष्कलाई सन्तुष्ट पार्न सकेन र विभिन्न प्रश्नहरू उठ्न थाले। जस्तै 'सर्वप्रथम जन्मनेलाई कसले देख्यो ? विश्वको जीवन, रगत र आत्मा कहाँ हुन्छ जसले यी कुरालाई जान्दछ त्यसलाई को सोध्न गयो ?' (ऋ: १/४/१६४)। यी प्रश्नहरूले निरपेक्ष सत्ताको खोजीतिर लागेको चिन्तनलाई इङ्गित गर्छन्।

एकवादी विचारको अभिव्यक्ति दुई किसिमले भएको छ- सर्वेश्वरवादी विचारबाट र कारण-कार्यका विचारबाट। सर्वेश्वरवादले ईश्वर र प्रकृतिमा तादात्म्य ल्याउन खोजेको छ। अदितिसूक्तमा भनिएको छ– 'अदिति नै आकाश हो, अदिति नै अन्तरिक्ष हो; अदिति नै माता, पिता र पुत्र हो, अदिति सबै देवताहरू हो, अदिति नै पञ्चजन हो। जे जे उत्पन्न भएको छ र जे जे उत्पन्न हुने हो, ती सबै अदिति हो।' हुनत सर्वेश्वरवादले प्रकृति र ईश्वरमा रहेको भेदलाई हटाई एकता स्थापित गर्ने प्रयास गरेको छ तर यसले यथार्थ रूपमा एकताको खोजीमा लागेको मस्तिष्कलाई सन्तुष्ट पार्न सकेन र कारणवादमा आधारित अर्को विचारले यस काममा निकै सघाउ पुऱ्याएको पाइन्छ। अथर्ववेदको स्कम्भसूक्तमा एकवादको स्थापना पूर्ण रूपमा परिलक्षित हुन्छ। स्कम्भलाई विश्वको र ब्रह्मको कारणका रूपमा स्वीकार गरेको पाइन्छ। यसले गर्दा स्कम्भ (आधार) जेठो ब्रह्म पनि भनिन्छ। स्कम्भसूत्रमा भनिएको छ : 'जसमा भूमि, अन्तरिक्ष र आकाश समाहित छन्, अग्नि, चन्द्रमा, सूर्य र हावा आदि अर्पित भएर बस्छन् त्यो नै स्कम्भ हो' (१०/७/१२)। यो भूत, वर्तमान र भविष्यको अधीश्वर हो (१०/८/१)। यसै रूपमा परमतत्त्वको प्रतिपादन पनि **'उच्छिष्ट'** नामबाट उच्छिष्टसूक्तमा भएको छ। उच्छिष्ट भनेको बचेको वा शेष पदार्थ हो। दृश्य वा अनुभूत 'जगत निषेध गरेपछि जुन शेष बच्दछ त्यो नै उच्छिष्ट हो, अर्थात् उच्छिष्ट नै परम ब्रह्म हो। यस सूक्तको प्रथम मन्त्र हो–

> उच्छिष्टे नामरूपं चोच्छिष्टे लोक आहित:
> उच्छिष्टे इन्द्रम्याग्निश्च विश्वमन्त: समाहितम्
>
> (अ.सं. १/९/१/)

ऋग्वेदमा पनि प्रष्ट रूपमा लेखिएको छ: 'अग्नि, यम र मातरिश्वा आदि देवता छुट्टाछुट्टै रूप धारण गर्ने हुन्। त्यो एउटै हो तर कविहरू त्यसलाई विभिन्न नामले पुकार्छन्' (१/१६४/४६)।

वैदिक दार्शनिक चिन्तन प्रकृतिका शक्तिहरूलाई ईश्वरीकरण गर्दै सूक्ष्म एकवादसम्म क्रमिक विकासको माध्यमबाट पुगेको देखिन्छ। तर विकासका जुनसुकै चरण वा खुड्किलाको चर्चा भएको छ, ती

सबैको आधार वैदिक मन्त्रहरू नै देखा पर्दछन् अनि सबै विचारको जन्मस्थल वेदहरू नै हुन् भन्ने स्पष्ट छ । वेदका संहिताहरूको सङ्कलनअगाडि नै यी सबै विचार विभिन्न वैदिक ऋषिहरू वा द्रष्टाहरूको चिन्तनका केन्द्रहरू विकसित थिए र समयको क्रममा सङ्कलन हुँदा सबैको समावेश पछि भएको अनुमान हुन्छ । विभिन्न सूक्तहरू विशिष्ट ऋषिसित सम्वन्धित रहेको कुरा स्वीकार गर्न सकिन्छ । यस्ता विचारहरूको सशक्त अभिव्यक्ति पछि उपनिषद्हरूमा भयो ।

उपनिषद्मा परमतत्त्वको खोजी भौतिक, दैविक र आध्यात्मिक पद्धतिवाट भएको छ । भौतिक पद्धतिवाट भौतिक जगत्को उत्पत्ति, पालन र विनाशका कारणहरूलाई खोजी गरी नित्य र स्थायी तत्त्वलाई एकातिर प्राप्त छ भने अर्कोतिर विभिन्न नामधारी र स्वभावयुक्त ईश्वरहरूमा दैविक पद्धतिबाट शक्तिसञ्चालन गर्ने एउटै परमेश्वरको खोजी गरिएको छ साथै आध्यात्मिक पद्धतिले मानसिक तथा शारीरिक क्रियाहरूको अध्ययनबाट तिनमा व्याप्त आत्मालाई स्वीकार गरिएको छ ।

उपनिषद्मा परमतत्त्वको सम्बन्धमा बाहिरी र आन्तरिक दुई दृष्टिकोणले चिन्तन भएको पाइन्छ । बाहिर वा वस्तुगत दृष्टिकोणले ब्रह्म नै परमतत्त्व हो र आन्तरिक दृष्टिकोणले आत्मा परमतत्त्व हो । यी दुवैमा तात्त्विक आधारमा कुनै फरक छैन । परमतत्त्व एउटै हो तर दृष्टिकोणगत फरकले दुईवटा नामले चिनिन्छ ।

उपनिषद्को दोस्रो मुख्य समस्या एकताको खोजीबाहेक एकमात्र परमतत्त्वको स्वरूपको निर्धारण रहेको पाइन्छ । यसको सूत्रपात पनि वैदिक द्रष्टाहरूले नै गरेका थिए । प्रसिद्ध नासदीय सूक्तमा सृष्टिको पूर्व अवस्थाको वर्णन यस रूपमा गरिएको पाइन्छ, 'सृष्टिको आदिकालमा न त असत् थियो, न सत् नै थियो ।' त्यहाँ न त आकाश थियो, न त्यसभन्दा पर स्वर्ग नै थियो । कसले ढाकिएको थियो ? यो कता थियो र कसको रक्षामा थियो ? के त्यसवेला गहन र गहिरो पानी थियो ? त्यसवखत न त मृत्यु थियो, न अमरत्व नै थियो, त्यसवेला रात्रि र दिन पनि छुट्टिएको थिएन । त्यस समयमा एकमात्र तत्त्व थियो जसले हावारहित भए तापनि आफ्नो शक्तिले सास फेर्दैथ्यो । त्यसबाहेक अरू कोही थिएन ।'

यस मन्त्रमा दुईवटा गुणहरूको अभाव दर्शाएर परमतत्त्वको अवर्णनीय स्वरूपलाई दर्शाएको पाइन्छ । परमतत्त्वलाई सकारात्मक गुणले विभूषित गर्न नसक्ने सोचाइबाट के बुझिन्छ भने ती द्रष्टाहरूमा परमतत्त्वलाई सीमित नपार्ने तार्किक वाध्यता थियो, किनभने जब कुनै वस्तुमा कुनै गुण आरोपित गर्न कसैले खोज्दछ भने त्यस वस्तुको आरोपित गुणमा अरू गुणहरूको निषेध देखाउनुपर्दछ र त्यो वस्तु सकारात्मक दृष्टिले सीमित हुन पुग्दछ । यसै सन्दर्भमा यूरोपीय दार्शनिक बेनेडिक्ट स्पिनोजाको भनाइलाई उद्धृत गर्नु उचित देखिन्छ । उनी भन्दछन्– प्रत्येक सुनिश्चितीकरण निषेधीकरण हो ।

यसै अवधारणालाई निकै अगाडि उपनिषदिक 'ऋषिहरूले आत्मसात् गरी ब्रह्मलाई कुनै गुणबाट निर्देश गर्न नचाहेकोले ब्रह्मलाई निर्गुण भने । ब्रह्मलाई प्राकृतिक र मानवीय अनुभूत गुणबाट व्यक्त नगरी नकारात्मक वा निषेधात्मक रूपमा अभिव्यक्तिगत सन्दर्भहरू पनि भेटिन्छन् । यसै सन्दर्भमा ब्रह्मलाई 'नेति नेति' अर्थात् 'त्यो होइन, त्यो होइन' भनेर परिचय दिइएको पाइन्छ । बृहदारण्यकोपनिषद् भन्दछ, 'स एव नेति नेति आत्मा' (४/२/२२) र अर्को

सन्दर्भमा भनिएको छ, 'त्यो अस्थूलम् अनणु, अह्स्वम् र अदीर्घ' हो । (३/६/६) त्यस्तै अभिव्यक्ति पछि पनि भेटिन्छ (३/८/८) । कठोपनिषद्मा पनि ब्रह्मलाई अस्थूल, अरूप, अव्यय, अरस, अगन्धवत्, अनादि र अनन्तको रूपमा वर्णन गरिएको पाइन्छ (१/३/१५) । यस निषेधात्मक अभिव्यक्तिले निर्गुण वा निर्विशेषभावलाई निर्देश गर्छ भने यसको विपरीत सगुण वा सविशेषभावको निर्देश सर्वकर्मा, सर्वकाम:, सर्वगन्ध: सर्वरस: आदि शब्दको प्रयोगबाट भएको छ । यसैअनुरूप निर्गुण र सगुण ब्रह्मको स्वरूपनिर्धारण भएको छ । निर्गुण ब्रह्मलाई कुनै विशेषण वा लक्षणले युक्त गर्न सकिंदैन, कुनै चिह्नबाट परिचय दिन सकिंदैन, कुनै गुणबाट मस्तिष्कमा धारण गर्न सकिंदैन । यसका विपरीत सगुण ब्रह्ममा गुण, चिह्न, लक्षण र विशेषणहरू विद्यमान रहन्छन् र त्यसलाई मानवीय मस्तिष्क र हृदयले ग्रहण गर्दछन् । सविशेष ब्रह्मलाई पुलिङ्ग शब्दको प्रयोगबाट व्यक्त गरिएको छ भने निर्विशेष ब्रह्मलाई नपुंसक शब्दबाट व्यक्त गरेको पाइन्छ ।

ब्रह्मका स्वरूपका सन्दर्भमा वादरायणको ब्रह्मसूत्रका भाष्यकार आचार्य शङ्कर र आचार्य रामानुजले आआफ्नो विशिष्टता राखेका छन् । शङ्करले ब्रह्मलाई पारमार्थिक र व्यावहारिक दुई दृष्टिकोणले हेरेका छन् । पारमार्थिक दृष्टिकोणले ब्रह्म निर्गुण हो र ब्रह्मलाई जुन सत्, चित् र अनन्तको रूपमा वर्णन गरिएको छ त्यसले पनि ब्रह्मको ज्ञान दिंदैन, बरू मस्तिष्कलाई सीमितता, अयथार्थता र अचेतनताको अस्वीकृतिबाट मात्र दिशानिर्देश गर्दछ । तर शङ्करको व्यावहारिक दृष्टिकोणले ब्रह्मलाई सगुण पनि मानेका छन् । ब्रह्म यस विश्वको स्रष्टा, पालन कर्ता र संहार कर्ता पनि हो । सगुण रूपमा ब्रह्म उपास्य हो, र जीव उपासक । ब्रह्मको सगुण स्वरूपको पनि महत्त्व छ, कारण सत्यको प्राप्ति एक्कासि हुँदैन, बरू क्रमश: हुन्छ । अत: सगुण ब्रह्ममा विश्वासबाट निर्गुण ब्रह्मको प्राप्ति एउटा खुड्किलाको रूपमा रहेको छ । तर वास्तवमा सगुण र निर्गुण दुवै रूपमा ब्रह्मलाई लिनु अज्ञान हो । अज्ञान वा मायाले गर्दा ब्रह्म सगुण ईश्वर र आत्मा सीमित जीवका रूपमा देखा पर्दछन् । शङ्करको विपरीत रामानुजले सगुण र निर्गुण दुवै रूपलाई स्वीकार गरेका छन् । उनका अनुसार निर्गुणको अर्थ नराम्रो गुण वा अपूर्णताको अवयव हो- 'निर्गुणवादश्च ब्रह्मणो हेयगुणसम्बन्धात् उपपद्यन्ते' (श्रीभाष्य १/१/२) । सगुण ब्रह्मका रूपमा ईश्वर विश्वका स्रष्टा, पालनकर्ता, संहारकर्ता र अन्य गुणहरूले युक्त भएकाले मानिसका लागि उपास्य हुन आउँछ जो धर्मका लागि आवश्यक छ । रामानुजका अनुसार मुक्तिको बाटो यथार्थ ज्ञान हो जुन अध्ययनबाट मात्र प्राप्त हुँदैन, बरू ईश्वरको सतत् र दृढ स्मृति, ध्यान, उपासना र भक्तिबाट मात्र सम्भव हुन्छ (श्रीभाष्य १/१/१) ।

यस किसिमले निर्गुण ब्रह्मको विचार सैद्धान्तिक पक्षमा अति नै बौद्धिक थियो जो व्यावहारिक पक्षमा क्रमश: रामानुजको दर्शनमा एउटा आराध्यदेवका रूपमा प्रतिष्ठित हुन पुगेको देखिन्छ । रामानुजबाट स्थापित श्रीसम्प्रदायमा ब्रह्म विष्णुका रूपमा स्थापित भयो । रामानुजको विशिष्टताद्वैत र तमिलप्रदेशका आलबाट सन्तहरूको भक्तिधारा जब दक्षिणबाट उत्तरतिर बग्न थाले अनि त्यसै क्रममा महाराष्ट्र पुग्दा नाथपन्थी ज्ञानेश्वर र विट्ठलसम्प्रदायका संस्थापक नामदेवले यसमा नयाँ आयाम थपे । विद्वत् सम्प्रदाय वैष्णव र शैवसम्प्रदायको मिश्रित रूप थियो । नामदेवले विट्ठलको उपासना र नाम-

स्मरणलाई बढी महत्त्व दिए । नामदेव दमाई थिए र उनले जातिबन्धनलाई खतम पार्ने प्रयास गरे साथै भक्तिमा प्रेमको प्रधानतालाई बढाए । उनले ५६ वर्षसम्म मुसलमानहरूको आतङ्कलाई अनुभव गरेका थिए । उनी मूर्तिपूजाभन्दा बढी मानसिक भक्ति र नामस्मरणतिर लागे । भक्तिसम्प्रदायलाई प्रभावित पार्ने अन्य कारणहरूमध्ये मुसलमानबाट मूर्तिपूजाप्रति जिहाद (धर्मयुद्ध) र सूफी सन्तहरूको प्रेम र सौहार्दपूर्ण मनोवृत्ति पनि थिए ।

रामानुजको शिष्यपरम्पराका आचार्य रामानन्दले वैष्णवसम्प्रदायमा नयाँ आयाम आफ्नो नाममा विशिष्ट उपसम्प्रदाय बनाएर थपे । उनले आफ्नो शिष्यहरूमा द्विजइतर जातिका व्यक्तिहरूलाई पनि दीक्षा दिई ती शिष्यहरूलाई स्वतन्त्र विचार राख्ने छूट पनि दिए । शिष्यहरूले साकारोपासनामा मात्र विश्वास नराखी धर्मको वास्तविक महत्त्वलाई हृदयङ्गम गरी भक्तिको सहज अनुभुति प्राप्त गरून् भन्ने उनको अभिप्राय थियो । रामानन्दका १२ वटा शिष्यहरूमध्ये कबीर जुलाहा थिए, सेन हजाम र रैदास सार्की थिए । रामानन्दले कृष्ण वा विट्ठलको नामको सट्टामा रामनामलाई उपयुक्त ठानी राममा नै ब्रह्मको उपासनाको भावनालाई प्रश्रय दिए । उनी स्वयं अद्वैतवादी थिए तर उनका शिष्यहरू रैदास, पीपा, धना आदि निर्गुणोपासनालाई समर्थन गर्दै कहिलेकाहीं मूर्तिपूजा, तिलकचन्दन आदिमा पनि विश्वास राख्थे । यसैले डा. रामकुमार वर्माले यिनीहरूलाई निर्गुणोपासना र सगुणोपासनाको सन्धिका सन्त भनी स्वीकार गरेका छन् ।

यसैवेला उत्तरमा सन्तसम्प्रदायले व्यक्तिको चिन्तन र व्यवहारलाई प्रभावित पार्दैथ्यो र भक्तिको धारा पनि सन्तसम्प्रदायको साधनाको एउटा अङ्ग बन्न पुग्यो । सन्तसम्प्रदाय नाथसम्प्रदायको विकासको एउटा कडी नै हो । एकातिर सन्तहरूले सदाचार र सच्चरित्रतामाथि बढी बल दिए भने अर्कोतिर शैवसम्प्रदायबाट प्रभावित भएर नाथसम्प्रदायले शिवलाई आदिनाथको रूपमा मानी यसको उपासनामा योगको बढी महत्त्व दियो र सन्तसम्प्रदायले नाथपन्थको विचारधारालाई ग्रहण गऱ्यो । यस सन्दर्भमा डा. वर्मा भन्दछन्, “भक्ति आन्दोलनको महासागरमा पनि योगको द्वीप सन्तहरूका लागि विश्रामस्थल बन्यो । नाथसम्प्रदायको आचारनिष्ठा, विवेकसम्पन्नता, अन्धविश्वासलाई तोड्ने उग्रता र परम्परागत कर्मकाण्डको निरर्थकता सन्त साहित्यमा सोझै आयो । योगका कष्टपूर्ण कामहरू नामका लागि मात्र साधनको रूपमा पुग्यो र एकमात्र भक्ति र त्यसअन्तर्गत प्रेमको विश्वासपूर्ण अनुभूति नै साधनको प्रमुख मान्यता हुन पुग्यो । रामानन्दको प्रभावले राम र रामभक्तिको प्रसार कति बढ्यो भने सन्तसम्प्रदायले पनि राम र रामभक्तिलाई स्वीकार गऱ्यो । यसलाई रामको नाम मान्य भयो तर रामको व्यक्तित्व अमान्य । यसले रामलाई ब्रह्मको रूपमा विस्तार गर्न एकातिर मूर्तिपूजा र अवतारवादलाई खण्डन गऱ्यो भने अर्कोतिर रामका अनेक नाम र निर्गुण स्वरूपलाई बढी प्रधानता दियो ।

रामानन्दका प्रमुख शिष्य कबीरले नामसम्प्रदायबाट स्फूर्तिग्रहण गरी आफ्नो साधनालाई स्वतन्त्र रूप दिए र नाथपन्थलाई मान्य शिवलाई स्वीकार गरेनन् । कबीरले आफ्नो ब्रह्मका लागि रामसमेत अन्य अवतार सित सम्बन्धित नामहरूलाई व्यवहार गरे, जस्तै माधव, हरि, रघुरैया, बनवारी, मधुसूदन, मुकुन्द, नारायण र गोपाल आदि । कारण त्यससमय भक्तिको प्रवाह प्रबल भइसकेको

थियो र यी नामहरू जनजीवनमा यस रूपमा व्याप्त भइसकेका हुँदा सन्तहरूले ती नामहरूको अवहेलना गर्न सकेनन् । कबीरको ब्रह्म एक, निराकार ब्रह्मप्रति भक्ति कसरी हुन सक्छ ? तर कबीरलाई जनतामा यसै निराकार र सर्वव्यापी ब्रह्मको उपदेश गर्नुथियो, त्यसप्रति अनुरक्ति र भक्ति जागृत गर्नुथियो जसले गर्दा उनले जनजीवनसित गाँसिएका प्रतीकहरूलाई व्यवहार गरेर ब्रह्मसित मानसिक सम्बन्ध जोडी ब्रह्मलाई गुरु, माता, पिता, स्वामी, मित्र र पति आदिको रूप स्वीकार गरे । कबीरको भक्तिमा श्रवण, कीर्तन, स्मरण र आत्मनिवेदन मात्र छन् जसको सम्बन्ध मानसिक पक्षसित छ । कबीरको मानसिक भक्तिमा प्रेमको नै प्रधानता छ । कबीरले जनताको अभिरुचिलाई सधैं ध्यानमा राखी ब्रह्मका सबैनामलाई स्वीकार गरे र वैष्णवधर्ममा प्रचलित नामलाई मात्र स्वीकार नगरी मुसलमानी नामहरूलाई समेत स्वीकार गरे– जस्तै रहीम, करीम, रहमान आदि ।

कबीरले अद्वैत, विशिष्टाद्वैत, नाथपन्थ, सूफीसम्प्रदायका उपयोगी र बोधगम्य कुरा लिएर निर्गुण र सगुणभन्दा पर ब्रह्मको योग र भक्तिपूर्ण उपासनाको दर्शन प्रस्तुत गरे जसमा प्रेमको प्रधानता थियो । कबीरको ब्रह्म एक हो तर त्यसको रूप र आकार छैन, त्यो निगुण र सगुणभन्दा पर छ । त्यसको वर्णन र कल्पना सम्भव छैन । त्यो अनुभवगम्य हो । त्यो शून्य हो, निरञ्जन हो, अक्षय हो । त्यसको प्राप्ति भक्तिअन्तर्गत प्रेम र अनुभूतिबाट र योग अन्तर्गत समाधिबाट सम्भव हुन्छ र यस साधनाको बाटो गुरुले बताउँछ ।

नेपालका केही भागमा कबीरको निर्गुणसम्प्रदाय अहिले पनि जीवित अवस्थामा नै छ जुन कबीरपन्थको नामले विख्यात छ । निर्गुणसम्प्रदायसित सम्बन्धित रहेको जोसमनी सम्प्रदायका बारेमा जनकलाल शर्माले आफ्नो प्रसिद्ध पुस्तक **जोसमनी सन्त परम्परा र साहित्यमा** केही प्रकाश पार्ने प्रयास गरेका छन् । शर्माले जोसमनी सन्तपरम्परालाई नेपाली परम्परा नै मान्दै यस परम्पराका प्रथम सन्त हरिश्चन्द्र (प्रथम), दोस्रो हरिभक्त (प्रथम) र हरिश्चन्द्र (द्वितीय) लाई तेस्रो सन्तको रूपमा स्वीकार गरी धिर्जे दिलदासलाई चौथो सन्तको रूपमा स्वीकार गरेका छन् । हरिभक्त (द्वितीय) पाँचौ र शशिधर छैटौं सन्त थिए जो हरिभक्त (द्वितीय) का शिष्य थिए । शशिधर पृथ्वीनारायण शाहका समकालीन थिए । शर्माका अनुसार जोसमनीहरू निर्गुण उपासक, हठयोगी र नाथपन्थी हुन्छन् । उनका अनुसार शशिधरको सम्बन्धमा उनी अगाडि भन्दछन्, "शशिधरमा कबीर आदि सन्तहरूको प्रभाव अवश्य परेको थियो तर भनाइको तात्पर्य हो-निर्गुणवादको चालू परम्परालाई सहज रूपले शशिधरले भेट्टाएका होइनन् । देश, काल र परिस्थिति हेरी निर्गुणवादको पुनरावर्तन गरेका हुन् ।" प्रेमदिल पृथ्वीनारायण शाहका दरबारमा खरदार थिए । प्रेमदिलले आफ्ना रचनामा सम्प्रदायमा निर्गुणवाद र नादको अभ्यासमाथि अधिक वल दिएका छन् । अच्युत दिलदासले निर्गुणवादको प्रचार गर्नु वा निर्गुणवाद सम्झाउनु दुरूह कुरा हो भन्ने स्वीकार गर्दै निर्गुणको गुण अपारा" पनि भनेका छन् । अपढ दिलदासका कृतिहरूमा पनि निर्गुणवादको झलक पाइन्छ र ज्ञानदिलदासले पनि जोसमनी सम्प्रदायको प्रचार गरेको पाइन्छ । त्यस्तै गोविन्ददासले पनि निर्गुण भजन लेखेका छन्, "आतमा अन्तर भेद नजानी, कौने रूप बखानी" । यस किसिमले निर्गुणसम्प्रदायको लामो परम्परा प्रष्ट रूपमा देखिन्छ ।

यस लेखलाई अन्त गर्नुअगाडि बौद्धदर्शनका

विख्यात आचार्य नागार्जुनको उल्लेख यस सन्दर्भमा नगर्नु उचित हुँदैन । नागार्जुनले नामतत्त्वलाई शून्य मानी निर्गुणलाई नै उडाएका छन् । शून्य भन्नाले स्वभावशून्यता नै बुझिन्छ । यो बुद्धिको विषय होइन बरू अनुभवगम्य हो। यो तर्कभन्दा पर छ र तर्कले चार रूपमा तत्त्वलाई ग्रहण गर्दछ- सत्, असत्, सत् र असत् र न सत् न असत् । शून्य निर्विकल्प अनुभूतिको विषय हो ।

यस किसिमले निर्गुणसम्प्रदाय विशुद्ध दार्शनिक सिद्धान्तको रूपमा शुरू भएर भक्ति र योगको सम्मिश्रणबाट जनजीवनलाई वर्षौंदेखि प्रभावित पार्दै आएको सम्प्रदाय हो जस्तो ब्रह्मलाई निर्गुण र निराकार मानी भक्ति र योगसाधनाबाट प्राप्य स्वीकार गरेको छ ।

-वी.प्र.मि

निर्वचन- निरुक्त हेर्नुहोला ।

निर्वैयक्तिकतावाद- निर्वैयक्तिकता अङ्ग्रेजी शव्द 'डिपर्सनलाइजेसन' को नेपाली रूपान्तर हो। निर्वैयक्तिकतावाद पनि यसैबाट व्युत्पन्न शव्द हो ।

निर्वैयक्तिकता अथवा निर्वैयक्तिकतावाद पाश्चात्य समालोचनाका फाँटमा देखा परेको एउटा नौलो चिन्तन हो । यसलाई स्वच्छन्दतावादका विरोधमा आएको एउटा सशक्त धारा मानिन्छ ।

पाश्चात्य समालोचनामा निर्वैयक्तिकतावादलाई अघि सार्ने प्रमुख श्रेय अङ्ग्रेजीका सुविख्यात कवि टमस स्टर्न इलियटलाई दिइन्छ । त्यसो त काव्यमा निर्वैयक्तिकतावादको चर्चा इलियटपूर्व बीसौं शताब्दीको दोस्रो दशकदेखि नै हुन थालेको हो, तर यसको खास उद्भावना गर्ने विशिष्ट व्यक्तित्व चाहिं इलियटलाई नै मानिन्छ । टी.एस. इलियटका पूर्ववर्तीहरूमा निर्वैयक्तिकताको चर्चा गर्नेहरूमा विशेषतः उनका गुरु इर्विङ्ग बेबिट, सुप्रसिद्ध अङ्ग्रेजी कवि र विचारक मेथ्यु अर्नोल्ड, नामुद समीक्षक टी.ई. ह्यूम, विख्यात कवि र बिम्ववादका प्रणेता एज्रा पाउण्ड आदि पर्छन् ।

काव्यका सन्दर्भमा निर्वैयक्तिकतासम्वन्धी चिन्तन एउटा परम्पराका रूपमा देखिए पनि यसलाई पूर्ण र ठोस रूप दिने काम इलियटले गरेका हुन्। त्यसैले पाश्चात्य समालोचनाका क्षेत्रमा निर्वैयक्तिकतावादलाई टी.एस. इलियटको योगदान मानिन्छ ।

टी.एस. इलियटले आफ्नो प्रसिद्ध निबन्ध 'परम्परा र वैयक्तिक प्रतिभा' (१९१९) मा निर्वैयक्तिकतावादको उठान गरेका छन् भने आफ्नो अर्को प्रसिद्ध निबन्ध 'ह्यामलेट र उसका समस्याहरू' (१९१९) मा यसलाई झन् पुष्ट र पूर्ण तुल्याएका छन्। कविता रागात्मक हुनुपर्छ भन्ने स्वच्छन्दतावादीहरूको धारणाका विरोधमा टी.एस. इलियटले निर्वैयक्तिक धारणाको प्रतिपादन र विकास गरेका हुन् उनको धारणाले स्वच्छन्दतावादलाई ठूलो आघात पुऱ्याएको ठानिन्छ ।

इलियटको निर्वैयक्तिकतासम्वन्धी धारणा तल सङ्क्षिप्त बुंदाहरूमा प्रस्तुत गरिएको छः

(१) काव्य भावहरूको उच्छलन होइन, बरू तिनबाट पलायन हो । यो व्यक्तित्वको अभिव्यक्ति होइन, बरू व्यक्तिबाट पलायन हो ।

(२) काव्यमा भावाभिव्यक्तिको मुख्य उपाय 'वस्तुनिष्ठ संयोजना' प्रस्तुत गर्नु हो। वस्तुनिष्ठ संयोजना प्रस्तुत गर्नु भनेको यस्ता वस्तु, स्थिति र कार्यव्यापारहरू प्रस्तुत गर्नु हो जसबाट सम्बद्ध भावको अभिव्यक्ति स्वतः हुन सकोस् । यसको तात्पर्य के हो भने जुन भावको अभिव्यक्ति गर्नु छ त्यसैको अनुकूल वस्तु, स्थिति र कार्यव्यापारको योजना गर्नु पर्छ ।

(३) सर्जकको प्रगतिको अर्थ उसको

निरन्तर आत्मोत्सर्ग अथवा आत्मनिर्मूलन हो । यही निर्वैयक्तीकरणबाट कला पनि विज्ञानसँग साम्य स्थापित गर्ने अवस्थामा पुग्छ ।

(४) सर्जक जति बढी पूर्ण हुन्छ त्यति नै उसका सिर्जनामा संवेदनशील व्यक्तित्व र सिर्जनात्मक मस्तिष्कको पार्थक्य हुन्छ । यस पृथक्ताका कारण नै सिर्जनात्मक मस्तिष्कले भाव वा आवेगहरूलाई पचाएर रूपान्तरित गर्ने सफलता पाउँछ । प्रस्तुत सन्दर्भमा भाव वा आवेगहरू उपकरण मात्र हुन् ।

(५) सर्जकका मस्तिष्कमा विभिन्न विरोधी भाव, विचार वा संस्कारहरूको संश्लेषण त अवश्य हुन्छ, तर संश्लेषणको समस्त प्रक्रियामा उसको व्यक्तित्व सर्वथा पृथक् र निर्विकार रहन्छ। उदाहरणका रूपमा के भन्न सकिन्छ भने अक्सिजन र सल्फरडाइअक्साइड भरिएको च्याम्बरमा प्लेटिनमको एउटा तन्तु राख्यो भने ती दुवै (अक्सिजन र सल्फरडाइअक्साइड) मिलेर सल्फ्युरिक एसिड बन्छ तर प्लेटिनमको तन्तुमा भने कुनै प्रकारको पनि विकार आउँदैन ।

(६) सर्जकको मन प्लेटिनमको त्यही तन्तु जस्तो हुन्छ, जसले उसका अनुभूतिहरूलाई प्रभावित गरे तापनि ऊ स्वयं चाहिँ निर्विकार रहन्छ ।

उपर्युक्त बुँदाहरूमा टी.एस्. इलियटको निर्वैयक्तिकतासम्बन्धी धारणा व्यक्त भएको छ ।उनका अनुसार व्यक्तित्व अथवा व्यक्तिगत भावहरूबाट पलायन नै निर्वैयक्तिकता हो । यहाँ पलायनको तात्पर्य सर्जक आफ्ना मानसिक भाव र आवेगबाट शब्दद्वारा तिनको बाह्यरूप निर्माण गरी तिनबाट मुक्त हुनु हो । यसो गर्दा सर्जक व्यक्तिगत भाव वा संवेगहरूबाट मुक्त हुन्छ र उसलाई आफू पनि 'स्व' को व्यक्तिगत घेराबाट उन्मुक्त भएको जस्तो लाग्छ । त्यसैले असल सर्जकको सिर्जना उसको अनुभूति वा पीडा होइन, ऊ त्यसबाट पृथक् हुन्छ । सफल सिर्जनामा भोक्ता (अनुभूति गर्ने वा पीडा भोग्ने) र सिर्जना गर्ने व्यक्ति पृथक्-पृथक् हुन्छन् । फलतः काव्यको आफ्नै प्राण र शरीर हुन्छ, जसले गर्दा सिर्जनामा अभिव्यक्त भाव, आवेग, दृष्टि सर्जकका मनमा रहेको भाव, आवेग, दृष्टिभन्दा एकदमै फरक हुन्छ ।

यस आधारमा समालोचकले कृतिको समालोचना गर्ने क्रममा जब त्यसको अध्ययन गर्छ तब उसले केवल वैयक्तिक प्रभावहरू ग्रहण गर्छ भन्ने कुरामा कुनै शङ्का छैन, तर उसले आफ्ना प्रतिक्रिया र प्रभावलाई वस्तुनिष्ठ संयोजना (नियम र सूत्र) मा बाँधेर अभिव्यक्त गर्नुपर्ने हुँदा निरन्तर निर्वैयक्तिकतातिर जाने प्रयास गर्नुपर्छ ।

इलियटको निर्वैयक्तिकतासम्बन्धी धारणाको निकै आलोचना पनि भएको छ । केही व्यक्तिका विचारमा इलियटद्वारा प्रस्तुत प्लेटिनमको उदाहरण भ्रामक हो भन्ने छ । भ्रामक मान्नेहरूका अनुसार मानिसको मस्तिष्कसँग प्लेटिनमको तुलना कुनै रूपमा पनि हुन सक्तैन, किनभने प्लेटिनम निर्जीव पदार्थ हो र यसका विपरीत मानव मस्तिष्क चाहिं जीवनतत्त्व, स्फूर्ति र संवेदनाले पूर्ण जीवित वस्तु हो ।

केहीले इलियटको सिद्धान्तको 'नकारात्मक सामर्थ्य' सँग मिल्दो छ भन्ने विचार व्यक्त गरेका छन् । यिनीहरूले इलियट र किट्स दुवैले सेक्सपियरलाई ध्यानमा राखेर आफ्ना सिद्धान्तको निरूपण गरेका छन् भन्ने बताएका छन् ।

अझै केहीले इलियटको सिद्धान्त शास्त्रीय होइन भन्ने आरोप पनि लगाएका छन् । यसबाहेक केहीले वस्तुनिष्ठ संयोजनलाई इलियटको मौलिक सिद्धान्त होइन भन्ने मत

पनि व्यक्त गरेका छन् ।

जेजति खण्डनमण्डन भए पनि अथवा आरोप लागे पनि टी.एस. इलियटको निर्वैयक्तिकतासम्बन्धी सिद्धान्तलाई कसैले पनि अमान्य गरेको पाइँदैन। आधुनिक समालोचनामा यसले उचित स्थान र पर्याप्त महत्त्व पाएको देखिन्छ ।

सालाखाला इलियटको निर्वैक्तिकता सिद्धान्त एउटा अतिवाद हो । यो स्वच्छन्दतावादी कविहरूको अहं-अतिरेकका विरूद्ध प्रतिक्रिया र त्यसैको परिणाम हो ।

इलियट स्वयंले आफ्ना सिद्धान्तको खण्डन गरेका छैनन्, तर पछिपछि उनले यसमा स्वयं संशोधन र परिमार्जन भने गरेको पाइन्छ। हो, इलियट स्वयंको प्रगति व्यक्तिनिरपेक्षताबाट थालिएर व्यक्तिसापेक्षतातिर उन्मुख भएको मानिन्छ, जसले उनको अतिवादको खण्डन गर्छ ।

इलियटको सिद्धान्त अतिवादी भए पनि कवितालाई हेर्ने एउटा दृष्टिका रूपमा उपयोगी छ भन्ने ठानिन्छ ।

– मो.रा.श

नेपाली साहित्य– आफ्नाआफ्ना दृष्टिभङ्गिले समयावधि तोकेर साहित्यतत्त्वज्ञहरूले प्राथमिक काल, माध्यमिक काल र आधुनिक काल गरी सामान्यत: तीन कालमा नेपाली साहित्यको कालविभाजन गरेका छन् र यी तीन कालका निम्ति प्राथमिक नेपाली साहित्य, माध्यमिक नेपाली साहित्य र आधुनिक नेपाली साहित्य भन्ने नामकरण अपेक्षाकृत सम्मत एवं उपादेय प्रतीत हुन्छ ।

प्राथमिक नेपाली साहित्यका स्वरूप औ रचनारीतिका विषयमा आलोकपात गर्ने उल्लेखनीय व्यक्ति बाबुराम आचार्य (१९४४–२०२९) हुन् भनेमा अत्युक्ति होओइन । कालविभाजनका निम्ति यथातथ्य मानदण्डको स्थापना गर्नु आवश्यक हुन्छ भन्ने तर्कनिष्ठ अवधारणा तिनले **पुराना कवि र कविता**मा गरे ।

अनुवादप्रधान हुनाले १९६१ अघिका काललाई पुरानो युग र तत्पश्चात् मौलिकतायुक्त रचना हुन थालेकाले नेपाली साहित्यमा नयाँ युगको प्रादुर्भाव भयो भन्ने तिनको मन्तव्यपछिका अनुसन्धित्सुहरूका निम्ति मार्गदर्शक भयो ।

नेपाली साहित्यको कालविभाजन गर्दा सर्वप्रथम वैज्ञानिक चिन्तनका आधारमा उपस्थापना गर्ने व्यक्ति रत्नध्वज जोशी देखिन्छन् । तिनका उपस्थापनानुसार प्राग्भानुभक्तकालीन साहित्य प्राथमिक हो भने भानुभक्तदेखि लेखनाथ पौड्यालसम्मको माध्यमिक र **मुटुको व्यथा**को प्रकाशनकाल (अर्थात् १९८६) आधुनिक नेपाली साहित्यको आरम्भक (नेपाली भाषाको नूतन साहित्य चर्चा, शारदा, ९.१२, चैत्र २०००; आधुनिक नेपाली साहित्यको झलक, काठमाडौं २०२१, पृ.६; नेपाली साहित्य: तीन युग, गोरखापत्र, २३ पौष २०२३; नेपाली साहित्यमा आधुनिक काल, प्रज्ञा, १.१., २०२७; र नेपाली साहित्यमा कालविभाजन, ऐ., २.१., पूर्णाङ्क ५, २०२८ । यज्ञराज सत्यालले २०१६ मा प्रकाशित नेपाली साहित्यको भूमिकामा (दोस्रो संस्करण, काठमाडौं २०२६, पृ. २४, ४० र ४२) १८८४ (भानुभक्त)देखि प्राथमिक काल १९४० (मोतीराम भट्ट)देखि माध्यमिक काल र १९७० (लेखनाथ)देखि आधुनिक कालको परिमाण (Duration) तोके । डिल्लीराम तिम्सिना र माधव भण्डारीले नेपाली साहित्यलाई प्रारम्भिककाल, उत्थानकाल, विकासकाल र आधुनिक काल यी चार कालमा बाँडे (**हाम्रो साहित्य र साहित्यकार**, विराटनगर, २०१८, चौथो संस्करण, २०२७, पृ......) तर बालकृष्ण

पोखरेलका धारणानुसार प्राचीन नेपाली साहित्यले १३१७-१८२० सम्मको कालावधि (अर्थात् जुम्लाका तदानीन्तन राजाका भूमिदानसम्बन्धी १३१७ का अभिलेखका समयदेखि भानुदत्तले हितोपदेशअन्तर्गत मित्रलाभको अनुवाद गरेको कालसम्म) छेक्यो भने माध्यमिक नेपाली साहित्यले १८२०-१९४० को कालावधि (अर्थात् उक्त अनुवादका समयदेखि साहित्यक्षेत्रमा मोतीराम भट्टको आविर्भाव हुनुअघिका कालसम्म)। ती मोतीराम भट्टलाई आधुनिक नेपाली साहित्यका सूत्रधार मान्छन् (नेपाली साहित्यमा कालविभाजन, गोरखापत्र, ८ माघ २०२३)। मोहनराज शर्माले वीरधारालाई आदिकाल, भक्तिधारालाई पूर्वमध्यकाल (प्रवर्तक भानुभक्त आचार्य) र शृङ्गारधारालाई उत्तरमध्यकाल (प्रवर्तक मोतीराम भट्ट) भनेर कालविभाजन गरे। तिनले लेखनाथलाई नै आधुनिक कालका प्रवर्तक माने (नेपाली साहित्यको मध्यकाल, भानु, ८.३ लेखनाथ-विशेषाङ्क, २०२३, फागुन, पृ. १३४-४१; र नेपालीका केही आधुनिक साहित्यकार, भैरहवा, २०२६, पृ. ३०-३१)। पछि आफ्नो यस किसिमका विभाजनलाई तिनले पञ्चविधि बनाए (नेपाली कविताको आधुनिक काल: प्रस्तावना र पृष्ठभूमि, रचना, फागुन चैत्र २०३४)। पाँचखण्डे कालको उद्भावन गर्ने अर्का विद्वान् तारानाथ शर्मा हुन्। तिनले भानुभक्तपूर्वयुग, भानुभक्तयुग, मोतीरामयुग, क्रान्तिपूर्वयुग र क्रान्तिउत्तर युग भनेर कालका सट्टा युगको व्यवहार गरे (नेपाली साहित्यको इतिहास, काठमाडौं, २०२७, पृ.७)।

नेपाली साहित्यमा प्रकाशित समग्र कृतिको स्वरूप हेर्दा निम्नानुसार कालविभाजन गर्न सकिन्छ:

१. सूचनाकालीन नेपाली साहित्य (पृथ्वीनारायणका राज्यकालपूर्व)

२. प्राथमिक नेपाली साहित्य (१८०८-१९३७)

३. माध्यमिक नेपाली साहित्य (१९३८-१९८५)

४. आधुनिक नेपाली साहित्य (१९८६-२००६)

५. क्रान्तिउत्तरकालीन नेपाली साहित्य (२००७-२०४६)

पञ्चायत प्रणालीको पदाक्षेप भएपश्चात् २०४७ देखि विकासमान नेपाली साहित्य कुन वक्रिमातिर लाग्ला सो भविष्यको कुरो हो।

भाषाशास्त्रका पण्डितहरूका विचारमा दसौं एघारौं शताब्दीतिर उत्तरभारतका जनपदहरूमा नव्यभारतीय आर्यभाषाको उद्‌भव हुन थालेको हो। शौरसेनी प्राकृतदेखि नेपाली भाषाको उद्‌भव पनि तिनैताक भयो भन्ने कुरो स्पष्ट हुन्छ। नभन्दै चौधौं शताब्दीमा यसका अस्तित्वको निर्विवाद्य ऐतिहासिक साक्ष्य प्रमाण दुल्लुमा प्राप्त एक अभिलेखबाट पाइन्छ। अहिलेसम्मलाई यसको सर्वप्राचीन प्रयोग जनाउने तथ्य सोही अभिलेख हो। त्यसमा भाषाको जुन जस्तो रूप पाइन्छ सो स्थितिमा पुग्न त्यसलाई पुग नपुग दुई तीन शताब्दी त लाग्यो होला नै। त्यसैले यो भारत-यूरोपीय भाषावंशको अन्यतम प्राचीन भाषा हो। त्यसैको विकसित रूप आधुनिक नेपाली हो। विकासमान हुने यस क्रममा आफ्नो माउथलो जुम्लादेखि अन्यत्र फैलँदै नयाँनयाँ आङ्गिक आत्मसात् गर्दै यसले आधुनिक रूप ग्रहण गऱ्यो। यसै क्रममा विभिन्न क्षेत्रका जातजातिका निम्ति सर्वजनबोध्य निर्विकल्प साझा भाषाका रूपमा स्वीकार्य भई कालान्तरमा यो राष्ट्रभाषाका रूपमा स्वतः समादृत औ लोकसमर्थित भयो। तर नेपाली भाषाको विकास, प्रसार, व्यावहारिक उपयोगिता

औ लोकप्रियताप्राप्ति क्रमवर्धमान भए तापनि यसमा साहित्यका निम्ति अपेक्षित गुणगरिमायुक्त मौलिक सिर्जना धेरै पछि मात्र भयो। यसो हुनाका केही सङ्गत कारणमध्ये प्रधान हो जनजीवनमा अनुकूल राजनैतिक परिस्थितिको अभाव । नेपाली भाषा बोलिने क्षेत्रमा समयसमयमा विभिन्न राज्यको अभ्युदय भइरह्यो । कालान्तरमा कर्णाली अञ्चलमा बाइसी औ गण्डकी अञ्चलमा चौबिसी राज्यका रूपमा ती अभ्युदित भए र आफ्ना स्वतन्त्र सत्ताको संरक्षण गर्ने ध्याउन्नमा सतत निरत विजिगीषु हुने प्रतिस्पर्धाले प्रेरित राजाहरूमा एकले अर्काको राज्य दखल गरी आफ्नो राज्यविस्तार गर्ने मनस्कता स्वाभाविक थियो । त्यसका निम्ति प्रत्येकको शक्ति औ साधन युद्धविग्रहमा नियोजित भएको फलस्वरूप राजनैतिक अस्थिरतावश जनसाधारणको मानव अनिवार्यत: आलोडित हुंदा बाइसी चौबिसी राज्यमा साहित्य, सङ्गीत औ कलाले चाहिंदो वातावरण नपाई टाक्सिनुपऱ्यो । यी राज्यका अधिकांश बासिन्दाको मातृभाषा नेपाली भए तापनि यस भाषामा सर्वस्तरका मानिसका आन्तरिक भाव औ संवेदनाका धारक, साधक वाहक औ पोषक हुने मौलिक सिर्जनामूलक अभिव्यञ्जनाश्रयी रचनाका निम्ति लेखकलाई न वाञ्छित राज्याश्रय जुऱ्यो न अनुकूल राज- नैतिक वातावरण औ अवकाश । सुदीर्घकालसम्म नेपाली भाषामा रसस्निग्ध रागात्मक औ रमणीयार्थक मौलिक सिर्जना हुन नसक्नु यसैको मन्द फल थियो ।

यति हुंदाहुंदै पनि लोकलयमा धार्मिक आचार अथवा धर्म निरपेक्ष लौकिक क्रियाकर्मका सन्दर्भमा विभिन्न क्षेत्रका मानिसले समयसमयमा आफ्ना अभिव्यक्तिलाई वाणीरूप दिए। बाइसी चौबिसी राज्य बाहिरका अन्य राज्यकोसमेत एकीकरणको उपक्रमण पृथ्वीनारायणद्वारा आरम्भ हुन थालेपछि नै बृहत्तर नेपाल राष्ट्रको रूप कल्पना औ नयाँ प्रशासनव्यवस्थाको जग बसेपछि मौलिक नेपाली साहित्यको आविर्भाव भयो। तिनैका राज्यकाल (१७९९-३२) १८०८ मा सुवानन्ददासविरचित वीररसात्मक कवित्त (कवित्याई)ले प्राथमिक नेपाली साहित्यको उषालग्न घटित गरायो। पृथ्वीनारायणको राज्यकालपूर्व नेपालीमा लेखिएका प्रायश: सबै वस्तु कि त संस्कृतका नाना विधाका कृतिका अनुवाद थिए कि र भने आचार विचार, नीतिशास्त्र, अध्यात्म, वैद्यशास्त्र आदि विषयका । पृथ्वीनारायणकै राज्यकालमा नेपालीहरूमा प्रकृतार्थ राष्ट्रियताको उन्मेष हुन थाल्दा राष्ट्र- भाषाका रूपमा स्वेच्छया सर्वस्वीकृत नेपाली भाषामा मौलिक रचना हुन थाल्नु राष्ट्रिय संहति औ ऐक्यका निम्ति आनुषङ्गिक व्यापार थियो । नभन्दै राष्ट्रलाई ढुङ्गो, नचोइटिने एक डल्लो, एक निश्छिद्र ढिको बनाउने ऐतिहासिक महत्त्वको काम नेपाली भाषाले गऱ्यो भनेमा तथ्यको अतिक्रमण होओइन ।

चौधौं शताब्दीदेखि सत्रौं शताब्दीसम्म पद्यमा लोकलयका धर्मकर्म, चाडबाड, मङ्गलाचार, सामाजिक संस्कारसित सम्बन्धित गीतहरू नै अधिकांशत: पाइन्छन् जस्तै सगुन, फाग, मङ्गलोचार, धमारी, ढुस्को, भैनी, चैत, चाँचरी, भारत आदि । यिनमा तदानीन्तन शासकका विरुदावलीका साथ यत्रतत्र अनेक इतिहासाश्रयी घटनाको उल्लेख पनि पाइन्छ (द्रष्टव्य देवकान्त पन्त, सं., **डोटेली लोकसाहित्य**, काठमाडौं, २०३२) । सरल गीतिमयता, हृदयसंवेद्यता, ध्वनिमाधुर्य, श्रुतिसुखदता, छन्दको चटुल गत्यात्मकता, मर्मस्पर्शी अभिव्यञ्जना, प्रसादगुण आदि विविध तत्त्वले गर्दा साहित्यश्रेणीमा दर्ता गरिने खालका

यस्ता लोकलयाश्रित रचनाले पाठक वा श्रोताका हृदयले नतानिई धरै पाउँदैन । गद्यमा रचित जे जस्तो वाङ्मय पाइएको छ त्यसमा साहित्य सुषमा अत्यल्प देखिन्छ। यसका विषय हुन् पक्षिपरीक्षा, ज्वरोपशम, प्रायश्चित्तविधान औषधोपचार, अजीर्णापहरण (द्रष्टव्य बालकृष्ण पोखरेल, सं. पाँच शय बर्ष प्रथम संस्करण, काठमाडौं, २०२०) । यथा, नामगोत्रहीन लेखकको 'बाजपरीक्षा' (१७०० तिरको, ऐ, पृ. ९५-१००), अज्ञातकुलका वाणीविलास ज्योतिर्विद्लिखित 'ज्वरोत्पत्तिचिकित्सा' (लेखनकाल १७७३ भाद्र कृष्ण ६ सोमवार, ऐ., पृ. १२२-२७), पर्वतराज्यका पुरोहित प्रेमनिधि पन्तप्रस्तुत 'प्रायश्चित्तप्रदीप' (रचनाकाल १७८९, ऐ.पृ. १३६-४८) तथा 'नृपश्लोकी' (ऐ, पृ. १५३-५६), दावादल साह देवविरचित 'औषधरसायन' (अनुमानत: १८०० तिर विरचित, ऐ. पृ. १५७-६७), अज्ञातकुलका गङ्गाविष्णु द्विज औ लीलाम्बर तथा नामगोत्रहीन लेखककृत 'अजीर्णमञ्जरी' (पहिलो १८०९ को, दोस्रो १८२१ को तथा तेस्रो सम्भवत: १८३० अघि लेखिएको, ऐ.पृ. १७८-८२, पृ. १८५-८८ तथा पृ. १८९-९३) ।

माथि जनाइएका पद्य औ गद्यका रचना प्राथमिक नेपाली साहित्यका पूर्वसूचक हुन्। यस्ता खालका रचनाको प्रवाह १८३० पछि पनि रोकिएन तर तिनताक अन्य नौला खाले रचनाको बाढी आइसकेको थियो । एउटा विचारणीय कुरो के हो भने पृथ्वीका अन्य प्राचीन साहित्यमा झैं नेपाली साहित्यमा पनि पहिले पद्यरचनाको उद्‌भव भयो, गद्यरचना कालान्तरमा मात्र देखा परे । अन्यत्र झैं नेपालमा पनि पद्यको नै प्राधान्य रह्यो। लयालु छन्द, गीतिमयता औ सुबोध्यताले गर्दा गद्यभन्दा पद्यले नै श्रोताको हृदय आकर्षित गर्न सक्छ। लेखनपद्धति विकसित नहुँदा मौखिक परम्पराले प्रचलित प्रसारित हुने प्रकृत साहित्यपद हो पनि । त्यसो हुनाले साहित्यका आरम्भमा पद्यका समान गद्यले मर्यादा पाएन । नेपाली गद्यको स्वरूप एक प्रकारले चौधौं शताब्दीमा सुष्पष्ट भइसकेको साक्ष्य प्रमाण पाइए तापनि उपर्युक्त गद्यरचना अठारौं शताब्दीका थालनीमा देखा पर्नु आश्चर्य होइन ।

सुवानन्ददासकृत कवित्त सर्वप्रथम २०१२ मा 'पृथ्वीनारायण' शिरोनामले प्रकाशित भयो (इतिहासप्रकाश, अंक १, २०१२/१/१, पृ. १६६ क)। यसैबाट प्राथमिक नेपाली साहित्यको सूत्रपात भएको देखिन्छ । यस कवित्तमा पृथ्वीनारायणका विजयगाथाको सङ्क्षिप्त सार, गुणगान औ महिमाको वर्णन गरिएको छ । सुवानन्ददासले पृथ्वीनारायणले भविष्यमा फलाना फलाना भनी अनेक राज्यमाथि विजय प्राप्त गरून् भन्ने कामना गर्दै आफ्ना दुर्दशाको वर्णन गर्दै तिनबाट अनुग्रहलाभको पनि प्रार्थना गरेका छन् ।

नुगामा सन्ताप सह्यां जिवको येकलो भयां
धनको दुवलां भञा
भोककं भोर्जन नाहिं काम करूं दाहि नाहिं
वतयेको कर्म नाहिं ठण्डिसं वस्त्रा नाहिं
राजभक्ति कृति जानि लाउने सुवानन्ददास है ।

लुगा नभएर शारीरिक पीडा सहिरहेको छु, एक्लो प्राणी छु, निर्धन छु। भोकनिवारण गर्न खाने कुरो छैन। काम गरूँ खेतबारी छैन । त्यसो हुनाले दाईं हाल्ने कुरै भएन । निर्दिष्ट कर्म गर्न पनि असमर्थ छु । वस्त्र नहुनाले जाडादेखि त्राण पाउने उपाय छैन। तर राजाको भक्ति गर्नु प्रकृत कृति हो भनी म सुवानन्ददास यो कवित्त सरकारका जुनाफमा चढाउँछु ।

चारणकवितामा स्तुत व्यक्तिको गुणानुवाद गरिंदा प्रायशः अतिशयोक्ति रहने हुनाले सुवानन्ददास पनि अतिरञ्जनाका दोषी छन्। अतिरञ्जनाका आवेगवशतः तिनले ऐतिहासिक घटनाका पौर्वापर्यको निर्वाह गर्न सकेनन्। कालु पाँडे औ भानु अर्ज्याल पृथ्वीनारायणका प्रसिद्ध दरबारिया व्यक्ति हुन्। कालु पाँडे काजी (मन्त्री) भए भने भानु अर्ज्याल प्रसिद्ध ज्योतिषी । सुवानन्ददासले यी दुवैलाई मन्त्री भनेका छन् । सके तिनको आशय राजकाजका मामलामा यी दुवै व्यक्तिसित पृथ्वीनारायण मन्त्रणा गर्छन् भन्ने हो कि। तर मन्त्रणादाता अरू पनि थिए । सुवानन्ददासले भने तिनको नामोल्लेख गरेनन् ।

पृथ्वीनारायणले लखनऊबाट झिकाएका तीनजना मुसलमानबाट आफ्ना फौजको तालीम गराएका थिए । ती मुसलमानहरूले तोप बनाएका थिए थिएनन् थाहा पाइएको छैन। तर १८१९ का हिउँदमा मकवानपुरमाथि आक्रमण गर्ने विहार औ बङ्गालका नवाव मीर कासिमका फौजलाई लघारेपछि हात लागेका केही हातहतियारमध्ये दुई साना तोप र एक ठूलो तोप थिए । सुवानन्ददासले पृथ्वीनारायणले "हेटुडाको जगात षाई......राजालाई चलाव है" भनेका छन्। तिनताक मकवानपुर राज्य-भित्र हेटौंडा पर्थ्यो । अर्थात् सुवानन्ददासले पृथ्वीनारायणलाई आफ्नो कवित्त चढाउने कालमा मकवानपुरको विजय भइसकेको थिएन । यसप्रकार यी चारणले पृथ्वीनारायणसम्बद्ध इतिहासका घटनाका प्रसङ्गमा प्रमाद गरे भन्ने कुरो स्पष्ट हुन्छ ।

सुवानन्द कहाँका हुन् र तिनले उक्त कवित्तको रचना कहिले गरे भन्ने प्रश्न उपस्थित हुनु स्वाभाविक हो । केही दशकउसोसम्म पनि पूर्वी नेपाल तराईका सप्तरीदेखि महोत्तरी जिल्लासम्मका बासिन्दाहरूमा सुवानन्द वा सुवालाल नाउँ प्रचलित थियो । कायस्थहरूका नाउँमा 'लाल दास' पद रहन्थ्यो । त्यसो हुनाले सुवानन्ददास उक्त तराई भेकका कायस्थ हुन् भन्ने अनुमान गर्न सकिन्छ । तिनले मैथिली भाषाका केही शब्दको व्यवहार गरेका छन्, जस्तै दरिसन (दर्शन, अस्नान (स्नान), ढालि (आधुनिक मैथिली 'ढारि', नेपाली हालेर), जग (यज्ञ), कवल (भाकल, प्रतिज्ञा, पहुप (पुष्प), दुहु (दुवै), कर जोरि (कर अर्थात् हात जोरेर) महिक (मही अर्थात् पृथ्वीको), राधी (पकाएर अथवा प्रसन्न पारेर), अम्बर (शिरस्त्राण अर्थात् फेटा, अन्यत्र पछ्यौरा, तुलनीय मालश्रीको एक पङ्क्ति 'रक्त लहंगा जरद अङ्गिया श्वेत अम्बर छाय है', अर्थात् देवीको लहँगा रातो छ भने चोलो पहेंलो औ पछ्यौरा सेता), घि, (घीउ), वानि (बोली) पुरुव (पूर्व), मुकुटु (मुकुट), नुगा (लुगा), ठण्डिसं (ठण्डीदेखि, अर्थात् जाडादेखि त्राण पाउन) आदि। त्यसो हुनाले सुवानन्ददास मैथिली भाषी पूर्विया कायस्थ हुन् भन्ने तर्क साध्य हुन्छ ।

सुवानन्ददासका कवित्तका रचनाकालमा पृथ्वीनारायणका मन्त्री (काजी) कालु पाँडे बाँचेकै रहेछन् भन्ने कुरो स्पष्ट छ ('कालु पाँडे भान्नौ जैसि बाहुन् नानि मन्तरि बौलाव है') । पृथ्वीनारायणद्वारा गरिएका कीर्तिपुरको पहिलोपल्टका आक्रमणमा ती मारिएका हुनाले सो कवित्त १८१४ अघिकै हुनुपर्छ ।

पृथ्वीनारायणले १८०८ मा लामीडांडा जितेथे । त्यस अभियानमा कालु पांडेका नेतृत्वमा कटक गर्न फौज पठाइएको थियो । "धानमा लाग्यो वान पंन्द्र सहै गिडा परे वाहृवटि सतिचले धेरै लामुडांडा है:" भनेर सो घमासान युद्ध भएपछि नै गोरखाको अधीनस्थ भयो भन्ने आशय सुवानन्दले अभिव्यक्त गरेका छन्। यहाँ भूतकालिक क्रियापद लाग्यो,

परै, चले- को व्यवहार गरिएको छ । यसले सुवानन्ददासकृत उक्त कवित्तको रचनाकाल १८०८ हो भन्ने ठहऱ्याउने आधार दिएको छ । तदनुसार प्राथमिक नेपाली साहत्यको थालनी सोही सालदेखि भएको हो भन्ने तर्कले प्रशस्त बल पाएको छ ।

पृथ्वीनारायणका पालादेखि शूरवीर बलीयान् औ युयुधान नेपालीहरू वीररसले आप्लुत थिए भन्ने प्रमाण १८०१ मा नुवाकोट विजयका लगत्तै बेलकोटमाथि गोरखाको अधिकार भएकाबाट स्पष्ट हुन्छ । तिनैताक जनेक रघुनाथ भाटले पृथ्वीनारायणाई स्तवन गरी चढाएका कवित्त औ दोहाबाट (हजसन पेपर्स, लन्डन : इन्डिया अफिस पुस्तकालय, ठेली ५१, पातो ८७) भविष्यमा नेपाली भाषामा वीरकाव्यका सिर्जनाका निम्ति पृष्ठभूमि निर्मित हुने पर्याप्त इङ्गित पाइन्छ । वीररस औ वीर स्तवन अङ्गाङ्गिभावले संयुक्त हुने विषय हुन् । रघुनाथ भाट औ सुवानन्ददासका चारणगीत यसका उदाहरण हुन् । वीररसले नै अनुप्राणित भई गोरखाका शाहकुलका पुरोहित ललितावल्लभले संस्कृतमा १८२६ मा **भक्तविजयकाव्य** औ १८२७ मा **पृथ्वीन्द्रवर्णोदय**को प्रणयन गरे। यी दुवै कृतिमा रचयिताले पृथ्वीनारायणले भक्तपुर पछि नेपाल उपत्यकाको विजय पूर्ण गरेको वृत्तान्त अतिशयोक्तिका समाश्रयमा गरे । कालान्तरमा वीरकाव्यको धारा शक्ति वल्लभ अर्ज्याल, उदयानन्द अर्ज्याल, यदुनाथ पोखरेल, लालबहादुर प्रभृतिका रचनाले झन्झन् गतिशील भयो ।

आदौ लोकलय नै नेपाली भाषाका पद्यका निम्ति व्यवहृत हुन्थे । सुवानन्ददासले भने भारतीय व्रजभाषामा प्रचलित कवित्त, दोहा आदिलाई आफ्ना कवित्तका साधकका रूपमा व्यवहार गरेर किसिमकिसिमका भाषिक प्रयोगलाई आफ्ना अभिव्यक्तिका वाहक बनाए । तर व्रजभाषाका ती छन्द जति शिथिल छन् त्यति नै भाषिक प्रयोग दुरूह औ विकृत । अनि विचारणीय कुरो के हो भने सुवानन्ददासका कवित्तमा व्रजभाषाको चुरो वर्तमान भए तापनि नेपालीको नै प्राधान्य छ । यो कुरो त्यसमा नेपाली भाषाको चिनारी गराउने विशिष्ट ध्वनितत्त्व, रूपतत्त्व, पदवाक्यगठनतत्त्व एवं शब्दार्थतत्त्व अधिकांशत: पाइनाले स्वत: सिद्ध हुन्छ । त्यसो हुनाले यस कवित्तको भाषा मूलत: नेपाली नै हो र मौलिक रचना हुनाले यो प्राथमिक नेपाली साहित्यको आरम्भक ।

सम्भवत: सुवानन्ददासको देखासिकी गरेर अर्का एक जना जीवनाथले १८३१ फाल्गुन शुक्ल सप्तमी सोमवार दोहा, कवित्त, छप्पयका सम्मिश्रणले श्रीपाली बस्न्यातवंशका उल्लेखनीय व्यक्तिहरू शिवरामसिंह, तिनका चार छोरा नाहर सिंह, केहर सिंह, अभिमानसिंह र धौकलसिंह, नाहरसिंहका दुई छोरा इन्द्रवीर सिंह र बाँकावीर, केहरसिंहका तीन छोरा जहरसिंह, कीर्तिमानसिंह र बख्तावरसिंहहरूको यशोगान गरे । (इतिहासप्रकाश, अङ्क १, २०१२, पृ. १३२-३३) रघुनाथ भाटका झैं जीवनाथको परिचय पनि अज्ञात नै छ। तिनले १८५० मा नेपालका बडापण्डित वाणीविलास पाँडेका साथ (जीवनकाल १८१२-१९०१) अर्कापल्ट पनि बस्न्यातकुलका उक्त व्यक्तिहरूको गुणगान गर्दै विशेषत: आफ्ना चरितनायक धौकलसिंहको प्रशंसा वीरस्तवनका उपयुक्त शैलीमा मुक्त कण्ठले गरे (बाबुराम आचार्य, सं. **पुराना कवि र कविता**, पृ. २-७) । वाणीविलास पाँडेले विशुद्ध वैदग्ध्यपूर्ण शैलीमा संस्कृतमा शार्दूलविक्रीडित आदि वार्णिक वृत्तमा लेखे भने जीवनाथले व्रजभाषामा प्रचलित दोहा, कवित्त औ छप्पयमा । यी दुवैले

आफ्नाआफ्ना रचनाका निम्ति नेपाली भाषालाई नरोज्ने कारण थाहापाइएको छैन ।

सके ललितावल्लभ औ वाणीविलास पाँडेले प्रभावित भई प्राथमिक नेपाली साहित्यका नेपालीका कविहरूले आफ्ना रचनाका निम्ति लोकलयका सट्टा संस्कृतमा प्रचलित वार्णिक वृत्तलाई माध्यम वनाए। यो कुरो शक्तिवल्लभ अर्ज्याल, उदयानन्द अर्ज्याल, हीनव्याकर्णि विद्यापति, वीरशाली पन्त, इन्दिरस, विद्यारण्यकेसरी अर्ज्याल, यदुनाथ पोखरेल, रघुनाथ भट्ट पोखरेल वसन्त लुइँट्याल, भानुभक्त आचार्य, पतञ्जलि गजुऱ्यालहरूका रचनाबाट स्पष्ट हुन्छ। अपवादस्वरूप वसन्त लुइँद्यालले लोकलय सबाईमा पनि लेखे (यथा समुद्र-लहरी, रचनाकाल १९०१) तर यो छन्द हिन्दीको सवैया होइन। यो कुमाऊँबाट नेपाल आएको पहाडी छन्द हो । नभन्दै प्राथमिक नेपाली साहित्यमा शक्तिवल्लभ अर्ज्यालदेखि संस्कृतका वार्णिक वृत्तको रजाईं स्थापित भयो र सोपश्चात्कालीन साहित्यमा पनि १९९० सम्म दृढ भई विराजमान भइरह्यो ।

सङ्ग्रामका शूरा बलका पूरा नेपाली योद्धाहरू रणभूमितिर साइत गरेर प्रस्थित हुनुअघि खड्गसिद्धिका निम्ति देवी भैरवी, भवानी अथवा महाकालीको पूजा गर्थे । सो अवसरमा देवीको वन्दना गर्दा मालश्री गाइन्थ्यो । यसलाई राग मालश्री पनि भनिन्थ्यो । चौधौं-पन्ध्रौं शताब्दीभित्रका विद्यापतिले मैथिली भाषामा जुन 'भैरवी वन्दना' नामक पदको रचना गरे त्यसको लय औ ताल नेपालीहरूमा प्रचलित मालश्रीसित मिल्छन्। जस्तै, नेपालीहरूले गाउने मालश्रीको एक अंश 'जय श्री भैरवी गोरखनाथ दर्शन देहु भवानी ये। प्रथम देवी उत्पन्न भई है जन्म लिये कैलाश ये।' औ विद्यापतिकृत 'भैरवी वन्दना'को "जय जय भैरवी असुर भयाउनि पशुपति भामिनी माया । सहज सुमति वर दिअओ गोसाञुनि अनुगत गति तुअ पाया ॥"

मिथिलामा तान्त्रिक मतसित शाक्तमत मिसिएपछि शक्तिउपासनाको परम्परा प्रतिष्ठित भयो। यसको समकक्ष परम्परा नेपालीहरूमा पनि थियो भन्ने कुरो पृथ्वीनारायणका राज्यकालका अन्ततिर रचित मालश्रीले सिद्ध हुन्छ ।

मालश्रीको सर्वप्रथम सङ्ग्रह गोरखाका मर्दनसिंह थापाले गरेका थिए (बृहत्रागमालश्री, बनारस: पं. विश्वराज हरिहर शर्मा, १९७०, आवरण पृष्ठ) । तर त्यसमा ती प्रकाशक विश्वराज हरिहर शर्माले कति संशोधन गरे र कस्तो गरे सो अज्ञात नै छ । त्यस प्रकाशनमा परेका केही मालश्रीका पुष्पिकाबाट भने तिनका रचयिता दलजित (दलजित शाह ? अर्थात् पृथ्वीनारायणका काहिंला भाई), तुलाराम पाँडे (पृथ्वीनारायणका एक उच्चपदस्थ सैनिक), प्रतापसिंह शाह, रणबहादुर शाह, गीर्वाणयुद्धविक्रम शाह, अमरसिंह थापा बडा (कुमाऊँ, गढवाल औ काँगडाका विजेजा) र राजेन्द्रविक्रम शाह हुन् भन्ने बुझिन्छ । व्रज, अवधी आदि भाषाले ज्यादै थिचिएर सबै मालश्रीमा नेपाली भाषा विकृत पारिएको छ । तापनि नेपाली साहित्यमा ती वीरकाव्यका साधक औ पोषकका नै उपादानस्वरूप हुन् । "दैव वचन वरदान पाये हैं भारत सकल नेपाल ये। खाट सिंहासन जिति लिये हैं और लिये सव देश ये ॥" (रणबहादुरकृत, मालश्री २) (हामीले देवीको वरदान पाएका छौं जसले गर्दा नेपालको सर्वत्र अधिकार भयो । हामीले त्यहाँका सबै देशको विजय गरेर तखत सिंहासन लियौं), श्री गीर्वाणजुद्ध प्रताप तुह्मारी किल्ला कांगडा मारि ये" (अम्बर सिंहकृत, मालश्री ३) (हे गीर्वाणयुद्ध विक्रम महाराज, तिम्रा प्रतापले हामीले कांगडाको

किल्ला जित्यौं), "जगमग बालासुन्दरि (देवी) गोरखक्षेत्र फिजारि ये" (दासकृत, मालश्री २३ 'दास' अर्थात् तुलारामदास) (देदीप्यमान बालासुन्दरी देवीका आशीर्वादले हामीले गोरखक्षेत्र फिंजायौं), "जो युद्ध जीते स्वहि हामु पाये येहि प्रतिज्ञा हमारो ये" (तुलारामकृत, मालश्री २६) (जुन उपायले हामी युद्धमा विजयी हुन सक्नेछौं सोही पाऔं। हाम्रो प्रतिज्ञा यही हो।)- वीररससमकक्ष अभिव्यक्तियुक्त यस्ता मालश्रीले एकीकृत नेपालका निम्ति लागि परेका नेपाली वीरहरूले ओजोदीप्त वाणी घन्काए।

प्राथमिक नेपाली साहित्यको आरम्भ भएताकका पद्यरचनाले नेपालको तदानीन्तन ऐतिहासिक परिवेश औ तत्प्रसूत नेपालीहरूको मानसिक प्रतिक्रिया प्रव्यक्त भयो। एक बृहत्तर नेपाल राष्ट्रका निर्माणहेतु दृढव्रत शौर्यमण्डित नेपालीहरूमा वीररसको सञ्चार सो परिवेशको फलपरिणति हो। नेपालका समीपवर्ती भारतीय इलाकाहरूमा आफ्नो प्रतिपत्ति प्रसारित गर्ने इस्ट इन्डिया कम्पनीलाई नेपाललाई आफ्ना अधीनस्थ पार्न अक्षम तुल्याउन नेपालीहरू जुर्मुरिएका थिए। चौबिसी औ बाइसी राज्यको शक्ति पनि क्षीयमाण हुन थालेथ्यो। यसै परिवेशमा शूरवीर अभीक साहसिक नेपालीहरूले बहादुर शाहका कुशल रणनीतिले नेपालीहरूले कुमाऊँमाथि विजय गरे। त्यसका शीघ्र पश्चात् सतलज नदीसित नेपालको साँध लाग्यो। पृथ्वीनारायणका जीवनकालमा नै १८३० मा पूर्वमा टिष्टा नदी नेपालको साँध बनिसकेको थियो। यस विजयाभियानले प्रेरित नेपाली कविले आफ्ना राष्ट्रका वीरहरूको महिमा कीर्तन गर्नु स्वाभाविक थियो। तिनको वीरस्तव त्यसै प्रेरणाको हो।

पृथ्वीनारायणका निधनपछि प्राथमिक नेपाली साहित्यका स्रष्टाहरूले वीररसेतर विषयको रचना पनि गर्न थाले। यी रचनामा गद्यको बाहुल्य छ, जस्तै भानुदत्त-अनूदित महाभारत एवं हितोपदेश- अन्तर्गत मित्रलाभ (१८३३), श्रीहर्ष आचार्यप्रणीत औषधसम्बन्धित ग्रन्थ (१८४८), रामभद्रपाध्याकृत लक्ष्मी-धर्मसंवाद (१८५१) आदि संवादसर्वस्व लक्ष्मी-धर्मसंवादका समकक्ष स्वानूदित वा परानूदित रचना हास्यकदम्ब (१८५५) लिएर शक्तिबल्लभ अर्ज्याल देखा परे। नाटक भनिए तापनि यो वस्तुतः नाटक होइन। यो कल्पनाधर्मी अलौकिक रोमान्सिक उद्भावनको आख्यान हो। पट्यारलाग्दा दीर्घ विवरण, निष्प्रयोजन चरित्र, घटनाबाहुल्य, आडम्बरमण्डित रचनारीति, अश्लील चित्रणका अतिरिक्त नाना विषयवस्तुका समाहारले सकेसम्म चित्ताकर्षक बनाउने मनस्कताले वैचित्र्यको यत्रतत्र सन्निवेश इत्यादि तत्त्वले यसमा नाट्यरस क्षुण्ण छ। त्यसो हुनाले यो नाटकको उत्कर्ष साधन गर्न सक्षम भयो। तर नेपाली साहित्यको मौलिक गद्याख्यान हुने श्रेय भने यसले पायो।

१८६१ मा इस्ट इन्डिया कम्पनीसित परेका कटकका पहिला झमटमा नेपाल विजयी भए तापनि १८६२ मा दोस्रा झमटमा पराजित। अनि नेपालका तदानीन्तन मुख्तियार भीमसेन थापालाई कम्पनीका शर्तमा सन्धि गर्न बाध्य हुनुपर्‍यो। तथापि ती मनसा वाचा कर्मणा नेपालको स्वतन्त्र वर्चस्व क्षयहीन हुन नदिन पश्चात्पद भएनन्। तिनले बनाएका धरहरालाई नेपालीको स्वदेशाभिमान अभ्रस्पर्शी नै रहनेछ भन्ने प्रतीकका रूपमा लिन सकिन्छ। तिनैका प्रधानमन्त्रित्वकालमा राजनीति, कूटनीति, समाजनीति, धर्मनीति आदिका संस्कृत ग्रन्थको अनुवाद भयो। यी अनुवादले नेपालीहरू राजकाज, राष्ट्रोन्नति, युद्ध विग्रह परराष्ट्रमामला आदि विषयमा चतुर निपुण व्यवहारकुशल होऊन् भन्ने

लक्ष्य प्रष्ट्यायो । यसका अतिरिक्त यस कालमा पक्षिप्रकृति स्तोत्र, योगशास्त्र, अध्यात्म आदि विषयका ग्रन्थहरूको प्रणयनसमेत भयो । यस घरानाका लेखक सुन्दरानन्द बाँडाले १८९० तिर संस्कृत औ नेपालीमा त्रिरत्नसौन्दर्यगाथा नामक चम्पूमा विशेषत: तदानीन्तन नेपालका औ सामान्यत: तत्पूर्व गोरखाका इतिहासको सङ्क्षिप्त सन्निवेशसहित पृथ्वीनारायणदेखिका शाह राजा रानीको महिमा गाएर आफ्ना चरितनायक रानी ललितत्रिपुरसुन्दरी, राजा राजेन्द्रविक्रम औ महामात्य भीमसेन थापाको गुण बखान गरे। यी तीनजनालाई त्रिरत्नस्वरूप मानेर रिझाउनु औ रीझ वापत आफ्ना निम्ति उचित पुरस्कारको अपेक्षा गर्नु लेखकको मूल अभीष्ट हो ।

प्राथमिक नेपाली साहित्यको आदिपूर्व स्तुतिकाव्यले विशिष्ट भयो भन्ने परवर्ती पर्व विभिन्न नीतिमूलक कृति एवं भक्ति-काव्यले। इस्ट इन्डिया कम्पनीसित पराजित भएपछि एकातिर त्यसका अङ्ग्रेज अधिकारी औ अर्कातिर कम्पनीका विरोधी भारतीय वा भारत-बाहिरका राज्यहरूसित सम्पर्क गर्नुपर्दा भीमसेन थापाले राजनीति, कूटनीति, इतिहास, देशभक्ति आदिका ग्रन्थको अनुवाद वा रचना नेपाली भाषामा गराई राजकाजसित संलग्न वा चासो हुने नेपालीहरूलाई व्यवहारविद् एवं देशभक्त बनाउन खोज्ने प्रयास गरे हुनन्। इस्ट इन्डिया कम्पनीका पराजयले आहतमना नेपालीहरूलाई आध्यात्मिक तत्त्व, दर्शन एवं भगवद्भक्तिले शान्तचित्त हुनु पनि आवश्यक थियो । यसै ऐतिहासिक आवश्यकताको परिपूर्ति भक्तिरसका रचनाले गरे । इन्दिरस, विद्यारण्य-केसरी अर्ज्याल, वसन्त लुइँट्याल, यदुनाथ पोखऱ्याल, रघुनाथ भट्ट पोखऱ्याल, पतञ्जलि गजुऱ्यालहरूका कृति यसैका दृष्टान्त हुन्। यिनैताक साहित्यका निम्ति नेपालीको उपादेयता सुधीसमाजमा स्वीकृत भएको हुनाले नै यस भाषाका साहित्यले विकासमान हुने सुयोग पायो। संस्कृतका ठूलाबडा पण्डितहरूले मात्र होइन नेपाली मातृभाषा नहुनेहरू पनि नेपालीमा रचना गर्न अग्रसर हुन थाले ।

इस्ट इन्डिया कम्पनीसित देश पराजित हुँदा नेपालीहरूले आफूलाई लज्जित, विपर्यस्त औ हतप्रभ ठान्नु स्वाभाविक थियो । तर भीमसेन थापाले जनजीवनमा शान्ति औ प्रशासनमा सुव्यवस्था कायम गर्ने नीतिका अवलम्बनले नेपाललाई आशाहत हुन नदिई राष्ट्रोत्थान गर्ने अदम्य मनस्कता देखाए। भारतका रजौटाहरूमा एकता तथा सेनामा अनुशासनको अभाव गराउने कूटनीतिले गर्दा नै त्यहाँ अङ्ग्रेजी आधिपत्यको प्रसारण सम्भव भएको थियो । भीमसेन थापाले सो मनग्गे बुझेका थिए। सङ्घबद्ध हुन सके भारतदेखि मात्र होइन एसियादेखि नै अङ्गैजी आधिपत्य अपसृत हुनेछ भन्ने सिद्धान्तको अनुसरण गरी भारतीय रजौटाहरूसित सम्पर्क स्थापित गर्ने प्रयास गरेर ती एसियाका स्वतन्त्रताका प्रथम अनुष्ठाता भए। नभन्दै पृथ्वीनारायणका नीतिको पालन गरेकाले तिनले नेपाललाई इस्ट इन्डिया कम्पनीका आधिपत्यदेखि जोगाएर राख्न सके । पृथ्वीनारायणले नेपालीहरूमा एकीकरणको भावना झङ्कृत गरिदिएका थिए, आफ्ना क्रियाकलापले भीमसेन थापाले तिनलाई समुच्च देशप्रीति औ राष्ट्रमाहात्म्यका उन्मेषले आच्छन्न पारिदियो ।

विक्रमी अठाह्रौं शताब्दीका अन्तसम्म पनि एकीकरणका क्रियान्वयनमा नेपाल संलीन भएका ताक नेपालका अधीनस्थ कुमाऊँका कवि गुमानी पन्तले १८७२ मा नेपालीमा मुक्तक अथवा स्फुट श्लोकको रचना गरेर यस

भाषामा मौलिक काव्यको रचना हुने सम्भावना उन्मोचित गरिदिएका थिए। उदयानन्द अर्ज्याल तथा यदुनाथ पोखऱ्यालले इतिहासका समकालीन घटनाका सन्निवेशका साथ वीरकाव्यको प्रणयन गरेर प्राथमिक नेपाली साहित्यका काव्यलाई मौलिकताले मण्डित् गर्ने ऐतिहासिक काम गरे।

प्राणको बाजी थाप्ने औ कुनै किसिमका प्रलोभनले कर्तव्यच्युत नहुने देशप्रेमका भावनाले सञ्चालित, नियमानुवर्ती, अनुशासननिष्ठ, कर्मशील नेपाली सेनानी वीरकाव्यका उत्स थिए भन्ने कुरो स्पष्टतः बुझिन्छ। तिनैका राष्ट्रनिष्ठाका सम्वलले सचेतन भीमसेन थापाले अङ्ग्रेजको शक्ति जतिसुकै आधुनिक अस्त्रशस्त्रले सन्नद्ध भए तापनि नेपालीको स्वतन्त्रताप्रेम क्षयहीन हुन नदिएकाले राष्ट्रिय गौरवको वाहक साधक औ पोषक भई प्राथमिक नेपाली साहित्यले मौलाउने मौका पायो। तिनले अङ्ग्रेजसित हाकाहाकी विरोध नगरी बाहिर बाहिर वचनले लोलोपोतो राख्ने भित्री मन औ कर्मले भने देशमा सामरिक सङ्गठन यत्नका साथ दह्रयाउने, सेनालाई प्रशिक्षित गरी युद्धोन्नत बनाउने औ राष्ट्रको प्रतिरक्षा किमार्थ शिथिल हुन नदिने ध्येयलाई खस्कन दिएनन्। अङ्ग्रेजसित फेरि कटक पर्ला भन्ने सम्भावना नेपालीहरूका मानसदेखि निमिट्यान्न भएन तर अन्ततोगत्वा हामी नेपालको साँध गङ्गासम्म पुऱ्याइछाड्छौं भन्ने तिनको वज्रघोष घन्किरह्यो। सफल कूटनीतिसञ्चालन, चतुर रणनीतिको उद्भावन औ निपुणतासह प्रशासनव्यवस्थाको सम्पादन गर्ने भीमसेन थापा अतुल तेजस्वी देशगर्वी नायकका रूपमा देखा परे। नेपाली कवि औ लेखकहरूका निम्ति ती विक्रमादित्यका झैं प्रतीत भए, जनगणका निम्ति महाभारतका नायक कृष्णका अवतार स्वरूप। प्राथमिक नेपाली साहित्यमा कृष्णभक्तिको धारा प्रवाहित हुने प्रमुख कारण यसै परिप्रेक्षमा खोज्न सकिन्छ।

१८९४ मा भीमसेन थापाको पतन भयो। त्यसका दुई वर्षपछि १८९६ मा कुटिल निर्मम परिबन्दले गर्दा तिनले आत्महत्या गर्नुपऱ्यो। तिनको वैयक्तिक आचरण पूर्णतः निष्किलुष नहोला तर तिनले देशमातृकालाई परपदानत हुन दिएका थिएनन्। ती जस्ता देशाभिमानी प्रधानमन्त्रीका अभावले गर्दा नेपालमा राजनैतिक शून्य (Vaccum) एवं अन्योल परिव्याप्त भयो र दरबारी कलह तुमूलियो। राजपरिवार एवं भारदारहरूमाझ शक्ति औ सत्ताका निम्ति हानथापका दाउपेच औ होडले गर्दा राजनैतिक उत्थानपतन अवश्यम्भावी भयो। फलस्वरूप अस्थिरताका भुमरीमा नेपाल जाकियो। यस यन्त्रणाकर परिस्थितिमा भावनालाई भन्दा कर्तव्यलाई बढी प्रश्रय दिने नेपाली कविहरूका निम्ति मर्यादापुरुषोत्तम राम नै एक मात्र त्रायक देखिए। तिनको यो मनस्कता काल धर्मको ताकिता थियो पनि यसै परिस्थितिमा प्राथमिक नेपाली साहित्यमा रामभक्तिधारा प्रवाहित भयो। यस धाराका मध्यमणिका रूपमा भानुभक्तको प्रादुर्भाव भयो। तिनले रामायणले नेपाली भाषालाई अन्तर्देशीय मात्र होइन अन्तर्राष्ट्रिय विस्तार पनि प्रदान गरे।

उपरिउल्लिखित सामाजिक औ राजनैतिक परिस्थिति नेपाली साहित्यमा कृष्णभक्ति औ रामभक्तिका निकायका समकाल स्थापक भए। यी निकायले लेखकहरूमा उत्पन्न भगवद्भक्ति औ आध्यात्मिक तत्त्वचिन्तनका फलस्वरूप वैयष्टिक औ सामष्टिक शान्ति अनुसृत भयो। यस शान्तिका मूलमा लोकहितैषणा नै अधिष्ठित थियो।

यिनताकसम्म नेपाली गद्यको स्वरूप प्रष्टिन थाले तापनि गद्यरचनामा रसात्मकता,

भावद्रवणता, लालित्य पाइन्न। पृथ्वीनारायणका पालादेखि प्राथमिक नेपाली साहित्य अङ्कुरित भए तापनि भीमसेन थापाका प्रधानमन्त्रित्वकालमा नै यो पल्लवित हुन थाल्यो । यिनैताक नेपाली काव्यरचनामा संस्कृत साहित्यका कालजयी रामायण, महाभारत, नाना पुराण औ अन्य कथाका आधारमा भक्तिसाहित्यप्रसूत रसोल्लास विशिष्ट भयो। भक्तिसाहित्यको प्रादुर्भाव हुनाको अर्को प्रमुख कारण हो नेपालको सांस्कृतिक परम्परा जसको प्रधान आश्रय धर्म नै थियो। यसै आश्रयमा सर्वसाधारण समाज, जाति औ देशका कल्याणको कामना निहित मानिन्थ्यो । जनगण मूलत: धर्मनीतिले सञ्चालित हुने हुनाले धार्मिक भावनाले अभिभूत हुनु प्रकृत थियो। यो कुरो प्राथमिक नेपाली साहित्यमा कृष्णभक्ति तथा रामभक्तिशाखाका हाराहारी जोसमनी सम्प्रदायका आफ्नै पाराका अध्यात्मचिन्तनयुक्त सन्तवाणीमा प्रस्फुरित भएकाबाट अझै पुष्ट हुन्छ। तर एक त कृत्रिम भाषा औ द्वितीयत: निर्गुण औ सगुण उपासनाले गन्जागोल भएका तिनका रचना साहित्यगुणका उत्कर्षसाधक हुन सक्षम हुन सकेनन्।

नेपाली साहित्यमा नौलानौला प्रवृत्तिको प्रस्फुटन १९४० देखि हुन थालेको स्पष्ट हुन्छ । यी प्रवृत्तिगत रचना कियदंशमा पूर्ववर्ती शैली तथा विषयका अनुयायी भए तापनि प्रवणताका दृष्टिले नयाँ दिगन्ततिर लाग्ने चेष्टाले विशिष्ट हुन थालेका फलस्वरूप यस साललाई माध्यमिक नेपाली साहित्यको आरम्भक मान्नुपर्ने देखिन्छ। यसै सालदेखि प्रकाशनका क्षेत्रमा नेपालीहरूको प्रवेश हुन थालेका फलस्वरूप नयाँनयाँ बान्कीका पुस्तक निस्कन थाले । स्वदेशमा मुद्रणको सुविधा नहुनाले नेपाली पुस्तकको प्रकाशन मूलत: बनारसमा केन्द्रित भयो। प्रकाशनक्षेत्रमा हरिहर शर्मा, मोतीराम भट्ट तथा डमरुवल्लभ पोखऱ्याल अग्रणी भए। यस क्षेत्रमा अनेपाली प्रकाशक रामकृष्ण वर्माको योगदान पनि महत्त्वपूर्ण छ।

बेलायत र यूरोपका केही ठाउँको यात्रा गरी फर्केर १९०७ का हिउँदमा स्वदेश आउँदा नेपालका तदानीन्तन प्रधानमन्त्री जङ्गबहादुर राणाले मुद्रणका केही उपकरणका साथ एउटा हाते छापाखाना पनि ल्याएका थिए। सो छापाखाना तिनले थापाथलीस्थित आफ्ना दरबारमा थापे । यसको उपयोग सरकारी कामका निम्ति अदालती लिफा, हुलाक टिकट, इश्तिहार, सामयिक कार्यक्रम आदि छाप्नामा मात्र गरियो। पछि वीर शमशेर राणाले पनि नारायणहिटी दरबारमा एउटा छापाखाना राखे । यसबाट सैन्य प्रशिक्षण (कवाच, ड्रिल) का पुस्तक नै विशेषत: छापिए। पछि मात्र गैर सरकारी क्षेत्रमा काठमाडौंका एक टोल ठहिटीमा मनोरञ्जन प्रेस स्थापित भयो । यसबाट आदौ संस्कृतमा केही वेदान्तविषयक पुस्तक प्रकाशित भए । १९२५-२७ का कालावधिमा यसै प्रेसबाट जङ्गबहादुरका मातहत प्रस्तुत नेपालको सर्वप्रथम ऐन खण्डखण्डमा छापियो । साहित्येतर भए तापनि ऐनले फारसी औ अरबी भाषाका निकै सङ्ख्यामा व्यवहार गरेका शब्दावली नेपाली भाषाका भँडारमा दाखिल भएर जनजीवनमा चलनचल्तीमा प्रयुक्त हुन थाली व्यापक भए । यसका फलस्वरूप नेपालीमा शब्दावलीको वृद्धि मात्र भएन भविष्यका गद्यका निम्ति अधिका भन्दा फराकिलो बाटो पनि बनियो।

१९४२ मा वीर शमशेर, खड्ग शमशेर, चन्द्र शमशेर आदि राणाबन्धुले शीघ्र सत्ताप्राप्तिका लोभले षडयन्त्र गरेर आफ्ना काका तदानीन्तन प्रधानमन्त्री रणोद्दीपसिंहको हत्या गरेपछि वीर शमशेरले

श्री ३ महाराजको सिरपेच पहिरे । अनि नेपालका राजनीतिमा शमशेर राणाखलकको रजाईं आरम्भ भयो । स्वयमाधीन सत्ताको आसन हल्लन नदिने र देशमा आफ्ना खलकको शासन दीघो राख्न वीर शमशेर अनुदार शोषणप्रणालीलाई बद्धमूल तुल्याउने यावत् उपायका अवलम्बनतिर सचेष्ट भए । यस परिस्थितिमा नेपालमा नै नेपाली भाषाका पुस्तक छाप्ता अनेक विघ्नबाधा आइपर्ने आशङ्काले देशबाहिर नै प्रकाशकहरू सक्रिय भए । तिनताक देशमा हुलाक व्यवस्था अति सीमित हुँदा प्रकाशित पुस्तकको बिक्री- वितरण सहज सुगम थिएन । नेपालीहरूका निम्ति प्राचीनकालदेखि नै विद्याध्ययन तथा तीर्थाटनको केन्द्र बनारस हुनाले त्यहाँबाट पुस्तकको बिक्रीवितरण पनि अपेक्षाकृत सहजसाध्य थियो । त्यसो हुनाले नेपाली पुस्तकको प्रकाशन बनारसमा केन्द्रित हुनु स्वाभाविक भयो । नेपालबाहिर बसी प्रकाशनकार्यमा लागेका व्यक्ति आफ्ना नियन्त्रणदेखि बाहिर हुने हुनाले र तीसित प्रतिस्पर्धा गराउने र प्रत्यक्षत: आफ्ना शासनको औदार्य देखाई आफ्नो छवि उजिल्याउने सहज अनुमेय गोपन मनसायले वीर शमशेरले नरदेव पाण्डे तथा कृष्णदेव पाण्डेले संयुक्त स्वामित्वमा १९५० मा काठमाडौंमा पशुपत छापाखाना खोल्दा केही आपत्ति गरेनन् । पशुपत छापाखानाले आफ्ना प्रकाशनका माध्यमले माध्यमिक नेपाली साहित्यका विकासका निम्ति गरेको योगदान सह्नीलायकको भए तापनि ती प्रकाशनको बिक्री प्रायश: काठमाडौं उपत्यकामा नै सीमित हुनुपर्दा छापाखानाले बनारसका प्रकाशनसित व्यापारिक होडमा पछि पर्नु अवश्यंभावी भयो । तिनताकका तुलनामा अहिले शिक्षाप्रसारको प्रशस्त वृद्धि भए तापनि नेपाली भाषामा छापिने पुस्तकको संस्करण बढीमा बढी एक हजार थानको प्रायश: हुन्छ र किनेर नेपाली पुस्तक पढ्नेहरूको सङ्ख्या त्यसभन्दा पनि थोरै पाइन्छ भने १९४०-५० ताक पुस्तक विक्रीको के हाल थियो होला अनुमान गर्न सकिन्छ । त्यसो हुनाले तिनताकका अल्प शिक्षित जनसाधारणका परम्परागत मूल्यमान्यता संस्कार एवं रुचिसित तालमेलका योगसूत्रले लोकप्रिय हुने खालका पुस्तकको मात्र प्रकाशन वाणिज्य लक्ष्यको साधक हुन सक्ने हुनाले प्रकाशकहरू त्यसतिर दत्तचित्त हुन बाध्य थिए । यस बाध्यतासित साँगो लागेर भए तापनि ती प्रकाशनले नेपाली साहित्यमा नवीन दिग्वलय उन्मोचित भयो । यसै परिप्रेक्ष्यमा माध्यमिक नेपाली साहित्यका विशिष्ट पोषक तत्त्व फेला पर्छन् ।

अघि पद्यसाहित्यको नै प्राधान्य भएकोमा १९४० देखि छापाखानाका सुविधाले गर्दा गद्यसाहित्यले पनि प्रश्रय पायो । हरिहर शर्माले ज्ञानतिलकका प्रकाशनबाट आफ्नो व्यवसाय थालेको बुझिन्छ । बनारसमा बसोवास गर्ने पन्जाबी खत्री रामकृष्ण वर्माले मोतीराम भट्टका प्रेरणावश औ प्रेमलाल काफ्लेद्वारा शोधित भानुभक्तकृत बालकाण्ड औ तेजबहादुर रानाले खोजी ल्याएका तिनै कविका अन्य दुई स्फुट रचना ‘प्रश्नोत्तरमाला’ एवं ‘भक्तमाला’ आफ्ना स्वामित्वको भारत जीवन प्रेसबाट १९४१ मा प्रकाशित गरे । भानुभक्तका यी कृति नेपाली समाजमा लोकप्रिय हुँदा अनेपाली भए तापनि रामकृष्ण वर्मा नेपाली पुस्तकका प्रकाशनका क्षेत्रमा उत्साहित भएर अग्रसर भए । अनि मोतीराम भट्ट भानुभक्तका सम्पूर्ण रामायणको खोजी गरी प्रकाशित गर्नतिर लागे । सम्भवत: त्यसको सुइँको पाएर डमरुवल्लभ पोखऱ्यालले मोतीराम भट्टलाई उछिनेर १९४२ मा भानुभक्तको समग्र सातकाण्डे रामायण मात्र होइन रघुनाथ भट्ट

पोखऱ्यालकृत रामायण **सुन्दरकाण्ड** पनि छपाए। स्वयं पोखऱ्याल हुनाले डमरुवल्लभले अर्का पोखऱ्याल र सम्भवतः आफ्ना नातेदार रघुनाथको कृति पनि छाप्ने मनस्कता देखाएको प्रस्टिन्छ।

माध्यमिक नेपाली साहित्यका आदिपर्वमा माथिका प्रकाशनका हाराहारी पछिपछि गद्यको फाँट बढाउने काम पनि भइरह्यो। डमरुवल्लभले १९४० अघि नै **स्वस्थानी व्रतकथा** प्रकाशित गरिसकेका थिए। १९४० मा अन्य प्रकाशकका ज्ञानतिलकका अतिरिक्त भुवनप्रसाद ढुङ्ग्यालको **उपवन विनोद** (संस्कृतबाट अनूदित) औ गोपाल पाँडेविरचित **व्यक्त चन्द्रिका** (गणितसम्बन्धी प्राथमिक पुस्तक) छापिए। यी पुस्तक साहित्य वर्गीय नभए तापनि गद्यका प्रणालीका भए र माध्यमिक नेपाली साहित्यका गद्यका विकासका वाहक। अनुवादका अन्य गद्यकृति हुन् शिवपाणि शर्मा (गौतम ?) द्वारा अनूदित **श्रीमद्भागवद्गीता** (डमरुवल्लभ, १९४४), हरिहर शर्माकृत **भगवद्भक्तिविलासिनी** (१९४५), **यमगीता** (रङ्गनाथ रिमालको अनुवाद, १९४६), मोतीराम भट्टको **स्वप्नाध्याय** (१९४९ अघि), चिरञ्जीवी शर्मा पौड्यालकृत **सुखार्णव** (रचनाकाल १९४९), रामकृष्ण वर्मा सङ्कलित हास्यरसप्रधान कुथुङ्ग्री **गोर्खा हास्यमञ्जरी** (१९५२), गिरीशवल्लभ जोशीलिखित रहस्यरोमाञ्चक उपन्यास **वीरचरित्र** (१९५६) यी कृति भविष्यका नेपाली गद्यसाहित्यका निम्ति बडा सहायक भए।

साहित्यका क्षेत्रमा मोतीराम भट्टका आविर्भावका फलस्वरूप १९ का छेउछाउतिर पूर्वकालीन परिपाटी क्षीण हुन थाली नयाँ परिपाटीले बाँकटे हान्न थालेको लक्षण स्पष्ट भयो। तसर्थ १९४० देखि अर्कै युग अर्थात् माध्यमिक नेपाली साहित्यको आरम्भ भएको हो भन्ने कुरामा विवाद गर्नु मनासिब देखिन्न।

विविध विधाका रचनाको युगान्तकारी प्रणयन तथा रङ्गमञ्चमा खेलिनाका निम्ति संस्कृतका केही नाटकको नेपालीमा रूपान्तरण गर्नाका अतिरिक्त आफ्ना अथवा अन्य लेखकका रचनाको प्रकाशन गराएर मोतीराम समकालीन लेखकका प्रेरणाप्रतिम औ कविगोष्ठीका नायक तथा त्यस गोष्ठीका समस्यापूर्ति एवं कवितावाचनका प्रायोजक भई आजीवन नेपाली साहित्यक्षेत्रका विविध क्रियाकलापसित संलग्न भए। यी क्रियाकलापले तिनले नेपाली साहित्यका क्षेत्रमा नौलो डोब बसाले। सहृदय, अध्ययनशील, रसग्राही पाठक, विवेचक औ समीक्षक मोतीराम माध्यमिक नेपाली साहित्यका थालनीका दशकका मध्यमणिका रूपमा देखा परे। यसैले यसका आदिपर्वलाई मोतीरामयुग भन्नु सम्मत देखिन्छ।

पन्ध्र वर्षदेखि सत्र वर्षका उमेरभित्र (१९३८-४०) शृङ्गारसर्वस्व बहुमुक्तकसमन्वित मनोद्वेगप्रवाह, प्रथम औ द्वितीय खण्ड, विश्वराज हरिहर शर्मा, (१९५७) औ केही गजलको रचना गरेर (गोपीनाथ लोहनी औ दुगदिव पाँडेद्वारा **सङ्गीतचन्द्रोदयमा** सङ्कलित, पशुपत छापाखाना, १९६९) नेपालीमा यी दुवै विधाका ती प्रथम प्रयोक्ता भए। त्यति मात्र होइन तिनले कवि भानुभक्तको जीवनचरित्र लेखेर (भारतजीवन, १९४८) नेपालीमा समीक्षाको सूत्रपात गरे। तदानीन्तन प्रधानमन्त्री वीर शमशेरलाई रिझाउने ध्येयले तिनले खेलिनाका निम्ति संस्कृतका प्रसिद्ध नाटक **प्रियदर्शिका**, **रत्नावली** (दुवै महाराज श्रीहर्षरचित) एवं **शकुन्तला** (महाकवि कालिदासकृत **अभिज्ञानशाकुन्तलम्** को नेपाली नाउँ) तयार गरेको भए तापनि ती नाटकलाई नेपाली वाग्धाराका प्रकृत प्रयोग औ दरबारी

परिवेशसित ठ्याक मिल्ने शैलीले मौलिक जस्तो पार्ने सीप लाएर नाटकविधामा पनि हात चलाए। महाभारत तथा पौराणिक उपाख्यानमा अवलम्बित गजेन्द्रमोक्ष औ पञ्चकप्रपञ्च ता तीजको कथा (पहिलो उपदेशसहित हास्यरसको तथा दोस्रो नारीहरूको तदानीन्तन सामाजिक अवस्था दर्शाउने) १९४३ मा, **प्रह्लाद्भक्तिकथा** (रामनगरका राजा मोहनविक्रम शाहलाई समर्पित) १९४८ मा, अनि उषाचिरत्र कलिमहिमा-सहित तिनैताक रचे)। गतानुगतिक शैलीका हुन् तापनि यी रचनाको भाषिक प्रस्तुति प्राथमिक नेपाली साहित्यदेखि छुट्टिने खालको थियो। वस्तुत: ती माध्यमिक नेपाली साहित्यका कथाकाव्यका संरचनाका निम्ति विशिष्ट निदर्शन भए।

संस्कृतका काव्यशास्त्रीहरूले स्वयं सम्पूर्ण चतुष्पदी कवितालाई मुक्तक भनेका छन्। मुक्तकको अर्थ हो भावसमृद्ध आवेगघन आत्मनिष्ठ एकक कविता यसमा गीतिधर्मी कविको व्यक्तिस्वातन्त्र्य प्रधानत: रहन्छ। तीनखण्डे मनोद्वेगप्रवाहका प्रथम दुई खण्डका जम्मा २१२ कविता मोतीराम भट्टकृत मुक्तक हुन्। संस्कृतका वर्णवृत्तमा लिखित यी मुक्तकद्वारा मोतीरामले भर्खरै यौवनका खुड्किलामा पाइला टेकेका प्रेमचेतन आत्मकेन्द्रिक, प्रेयसीसित प्रगाढ आसक्तिवश मिलनसुखका पिपासु, विरहविच्छेदका आशङ्काले भावावेगताडित रसिकका उद्दीप्त अन्तरको आकृति बेक्त्याए। गीतिकाव्यका अपूर्व छटाको विच्छुरण, मनोहारी अभिव्यञ्जना, ललित शब्दबन्ध, रमणीय पदयोजना, चपलतरल अलङ्कारप्रयोग, चमकप्रद बिम्बविधान, माधुर्यमण्डित रूपकसंयोजन, नूतन उत्प्रेक्षाको चातुर्य आदि उपजीव्यले उपशोभित अपूर्व काव्यकीर्ति हो मनोद्वेगप्रवाहको मणिमुक्ताप्रतिम मुक्तकराजि। त्यसैले ती यसका रचयिताका रूपमा विशिष्ट अवदानका दावेदार भए। यौवन चञ्चल स्पन्दनले उल्लसित वा मानिनीका तिरस्कारले अवसन्न एकांगी प्रेमिकको मनोदशा, विरहिहृदयको वेदना बिलौना, अपूर्ण कामको आर्त्ति, आसक्ति औ उद्दीपनका प्रगाढताको चित्रण गरेर मोतीराम नेपाली माध्यमिक साहित्यका शृङ्गारधाराका अनन्य प्रतिभाधर प्रवर्तक भए। यो धारा श्लोकसङ्ग्रह (१९५६), **प्रेमामृतवचनकाव्य** (पहलमानसिंह स्वाँर, १९६०), **कविताकल्पद्रुम** (१९६१-६२), सुन्दरीका तदनुषंग कविता (१९६३-६५) आदिमा उर्ल्यो। यसै क्रममा बाह्रमासे (जस्तै होमनाथ केदारनाथद्वारा प्रकाशित **शृङ्गारदर्पण, बारहमासे** औ **ऋतुविचार**, शम्भुप्रसाद ढुङ्गेलविरचित **वेश्यावर्णन**, कृष्णप्रसाद रेग्मीकृत **पठ्ठा पठ्ठीको प्रीतिप्रबन्ध** नामक चम्पू एवं बाह्रमासे, **रम्भाशुकसंवाद, ऋतुमाला, शृङ्गार माला**), लहरीसाहित्य (जस्तै आर.एन. प्रधानकृत **प्रेमलहरी** आदि)। देखा परे। शृङ्गाररसको बहुचर्चित कवितासङ्कलन भने श्यामजीप्रसाद अर्ज्याल सम्पादित **सूक्तिसिन्धु** (१९७४) हो। यसले मुख्यत: भोगपरायण कामिजनका इन्द्रियप्रवणताको वर्णन साडम्बर परिवेशित गऱ्यो। मांसलता, कामकेन्द्रिकता, अश्लीलपरिहासरसिकता, रति औत्सुक्य, कामसुखको लिप्सा, अविहित असामाजिक अवैधप्रेम, परकीयाप्रीति, जारप्रति आसक्ति, प्रेयसीसित मिलनको उल्लास, मुग्धा अथवा प्रोषितपतिका नायिका, उद्भिन्नयौवना परकीया, ईर्ष्याग्रस्ता कामिनी, कलहकलुषिता कुलटा, अभिमानिनी रमणीहरूको वर्णन निर्बन्ध निर्लज्ज कामाचार, असंयमित विलासलीलाआदि स्थूल वासनाका चित्रणले यस सङ्कलनले क्षीयमाण राणाशासनका चरित्रको प्रशस्त परिचय गरायो।

माध्यमिक नेपाली साहित्यमा प्रचलित

शृङ्गारकाव्यको उत्स प्रधानत: वीर शमशेरको दरबारी परिवेश हो। ती विलासी थिए औ थिए सङ्गीतका प्रेमी पनि। आफ्ना दरबारमा उत्तरी भारतका अनेक ओस्तादलाई आश्रय दिएर तिनले नेपालमा उच्चाङ्ग हिन्दुस्तानी सङ्गीत, गजल, खेमटा, ठुमरी, टप्पा, दादरा, होरी, कजरी आदिको प्रचलन गराएर स्वदेशी सङ्गीतको तिरस्कार गरे। पछि चन्द्र शमशेरले १९५८ मा षड्यन्त्रले उदारमना आफ्ना दाजु प्रधानमन्त्री देव शमशेरलाई पदच्युत गरेर आफू प्रधानमन्त्री भएपछि देशमा राजनैतिक औ सांस्कृतिक चेतना दबाउने नीतिको अवलम्बन गरे। शृङ्गार-रसतिर ढल्केर मनोरञ्जन गर्ने इन्द्रिय भोग लिप्सु दुनियाँदारबाट राणाशासनको कदापि खती हुन नसक्ने हुँदा यसलाई छेकथुन गर्ने प्रयोजन भएन। नभन्दै चन्द्र शमशेरका प्रधानमन्त्रित्वकालमा प्रकाशित शृङ्गाररसका उच्छृङ्खल रचना भोगपरायण राणाहरूका दरबारी अपसंस्कृतिका द्योतक हुन् भन्नुपर्दा इतस्तत: गर्नु परोइन।

माध्यमिक नेपाली साहित्यको सिंहभाग काव्यले नै ओगटको छ। मूलत: वाणिज्यलाभका लक्ष्यले काशी औ काठमाडौंका प्रकाशकहरूले रामायण, महाभारत, पुराणका कथा अथवा अन्य ग्रन्थ औ अन्यत्रका कथालाई काव्यरूप दिने छविलाल अधिकारी (१८९९-१९६०), हरदयालसिंह हमाल (१९०१-६९), वीरबहादुर मल्ल (१९०४-६०), छविलाल नेपाल (१९०५-७९), होमनाथ खतिवडा (१९११-८४), वैयाकरण नेपाल (१९१३-७९), चिरञ्जीवी पौड्याल (१९१७-७९), रमाकान्त बराल (१९२१-८९), शिखरनाथ सुवेदी (१९२१-२००५), भुवनप्रसाद ढुङ्गेल (१९२२-९३), तीर्थराज पाण्डे (१९२९-७९), कुञ्जविलास गौतम (१९२९-९१), प्रभुनाथ अधिकारी (१९३०-?), देवीप्रसाद सापकोटा (१९३०-२०१०), गोपीनाथ लोहनी (१९३०-७४), घनप्रसाद अर्ज्याल (१९३४-२०२५), केदारनाथ खतिवडा (१९३५-२००३), नरबहादुर भारती (१९३५-२०२५), रामप्रसाद सत्याल (१९३५-२०२०), दामोदर प्याकुर्‍याल (१९३९-२०००), कृष्णप्रसाद रेग्मी (१९४०-८५), शम्भुप्रसाद ढुङ्गेल (१९४६-८६), भोजराज भट्टराई (रचनाकाल १९५८), भैरवप्रसाद अर्ज्याल (र. १९५९-६०), सिद्धिनाथ शर्मा प्याकुर्‍याल (र. १९६०), हरिविक्रम थापा (र. १९६०), खर्दार वाणीविलास पाँडे (र. १९७४) आदि हुन्।

यसै कालावधिमा रोमान्सगोत्रीय उपन्यास पनि प्रकाशित भए। यीमध्ये उल्लेखनीय हुन् **वीरसिक्का, लालहीरा, मधुमालती, वीर-चरित्र, नरेन्द्रमोहिनी** (सदाशिव शर्मा अधिकारी), **महेन्द्रप्रभा** आदि। सुन्दरी मा १९६३-६५ का कालावधिमा उपन्यास भनिएका सुन्दरीभूषण (सदाशिव शर्मा अधिकारी), कलावती औ मधुवाला (दुवैका लेखक पुरोहित रामप्रसाद सत्याल), विलासिनी (अज्ञातनामाको) छापिए। यीमध्ये केवल मधुवाला नै पूरा छापियो। विभिन्न समयमा प्रकाशित वेतालपच्चीसी, शुकबहत्तरी, सिंहासन बत्तीसी, हातिम ताई (शम्भुप्रसाद ढुङ्गेल), सुनकेसा रानीको कथा पनि रोमान्सगोत्रीय नै हुन्। दयाकी भावी (वेदनाथ आचार्य, १९७९) र चक्रपरिक्रम (वैजनाथ जोशी सेढाईं, १९८४) मा आइपुग्दा रोमान्सको धारा अवसानोन्मुख हुन थालेको स्पष्ट हुन्छ।

माध्यमिक नेपाली साहित्यमा गद्य वा पद्यमा लेखिएका चरित हुन् अथवा चरित्र अर्थात् कथा, आख्यान वा उपन्यास सबैजसो काल्पनिक जगत्का अलोकसामान्य चरित्रका क्रियाकलाप औ अविश्वसनीय घटनाका

अवलम्बनमा प्रस्तुत गरिए । कथंक्दाचित् यथार्थ जीवनको केही छिर्कामिर्काको आभास पाइए तापनि तिनको उपजीव्य कल्पनाप्रसूत रोमान्सिक उपकरणको सङ्घटन नै हो ।

माध्यमिक नेपाली साहित्यका आख्यानको एक अङ्ग व्रतकथा हो (जस्तै **स्वास्थानीव्रतकथा** (देवराज लामिछाने, १९४२), **सत्यनारायण-व्रतकथा, हरितालिकाव्रतकथा** अर्थात् तीजको कथा) भने अर्को अङ्ग देश देशावरका लोकथाको रूपान्तरण । अनेक रूपान्तरित कृतिका मूलको पत्ता अझै लगाउन सकिएको छैन । मौलिक अथवा रूपान्तरण जुनै कोटिका भए तापनि तिनले नेपाली गद्यलाई चाल्ने औ किसिमकिसिमका मरमसालाले आस्वाद्य बनाउने काम मनग्गे गरे ।

माध्यमिक नेपाली साहित्यलाई सावधि पत्रपत्रिकाले पनि फस्टाउनमा प्रशस्त सहायता गरे। नेपालीमा सावधि पत्रपत्रिकामा जेठो कुन हो भन्ने कुराको टुङ्गो लागिसकेको छैन । तर प्रकाशितमध्ये सर्वाग्रे उल्लेखनीय हुन् आदौ साप्ताहिकका रूपमा देखा परेको गोरखापत्र (१९५८ देखि काठमाडौंमा प्रकाशित औ अद्यावधि वर्तमान), साप्ताहिक गोर्खे खबर कागत (दार्जीलिङ, १९५८-८८), मासिक सुन्दरी (बनारस, (१९६३-६६), मासिक माधवी (ऐ. १९६५), मासिक चन्द्र (ऐ., १९७१), साप्ताहिक गोर्खाली (ऐ. १९७२-७३), मासिक चन्द्रिका (खरसाङ, १९७४-७५), साप्ताहिक गोर्खासंसार (देहरादून, १९८३-८५), तरूण गोर्खा (ऐ., १९८५-८६), आदौ साप्ताहिक पछि मासिक) । यी पत्रपत्रिकामा प्रकाशित विविध शैली औ विषययुक्त कविता, नीतिवचन, देवस्तुति, आख्यान, कथाकुथुङ्ग्री, निबन्ध, जीवनी, नाटक, समालोचना, अर्थशास्त्र, राजनैतिक औ सामाजिक विषयका लेखले नेपालीहरूमा चेतनाको उन्मेष गराए ।

आफ्ना संस्थापक प्रधानमन्त्री देव शमशेरका औदार्य औ लोकहितैषणाका मूल आदर्शले अनुप्राणित गोरखापत्रले आफ्ना स्थापनाका १०० दिनजतिपछि चन्द्र शमशेरले षड्यन्त्रले श्री ३ महाराजको सिर पेच ढल्काएपछि सो आदर्शका विपरीत नीतिले नियन्त्रित भई सत्तासीन प्रभुको गुण परिकीर्तन गर्नुपर्ने बाध्यता सकार्नुपर्‍यो । तर जतिसुकै सीमाबद्ध भए तापनि यसले नेपाली साहित्यको सेवा विविध प्रकारले गर्‍यो भन्ने कुरो यसमा छापिएका मौलिक अथवा अन्य भाषाका अनूदित किंवा रूपान्तरित लघुकथा, उपन्यासजातीय लामा आख्यान, भाषा औ व्याकरणसम्बन्धी अभिमत, कृतिपरक समालोचना, विवरणधर्मी वा विचार प्रधान निबन्ध, स्फुट कविता, नीतिपरक औ अध्यात्मसम्बन्धी लेख आदिबाट प्रष्ट हुन्छ । गोर्खे खबरकागतमा छापिएका रचनामध्ये सम्पादक पादरी गङ्गाप्रसाद प्रधानको आत्मजीवनी (अपूर्ण भए तापनि) नेपाली वाङ्मयको सर्वाग्रे उल्लेखनीय नूतन विधाका रूपमा देखापर्‍यो। यसको मूल लक्ष्य क्रिस्तानी धर्मको यथाशक्य प्रचारप्रसार गर्नु थियो । यसले परिमार्जित साधु नेपाली भाषाको अनुसरण गर्नाका सट्टा नितान्त अपरिष्कृत ग्राम्य नेपाली भाषालाई नै आफ्ना माध्यमको अनुषङ्गी बनायो। त्यसो हुनाले नेपाली साहित्य औ प्राञ्जल गद्यका प्रसङ्गमा यसको योगदान निम्नतम नै पाइन्छ ।

आदौ पद्यप्रधान भई पछिपछि गद्यलाई बढी समाश्रय दिने सुन्दरीले भने माध्यमिक नेपाली सहित्यका विकासका निम्ति महत्त्वपूर्ण स्थान ओगट्यो यसमा प्रकाशित उपन्यासका बारे चर्चा गरिसकिएको छ। यसमा छापिएका गद्यविधाका अन्य मौलिक रचना हुन् दिगम्बर विवाह प्रहसन (सोमनाथ सिग्द्यालकृत) औ

काव्यानुशासनको वेसरी (वीरेन्द्रकेसरी अर्ज्यालप्रणीत) । दिगम्बरविवाह प्रहसनले आधुनिक नाटकजातीय विधाको सूत्रपात गऱ्यो भने नेपाली भाषामा काव्यानुशासनसम्बन्धी सर्वप्रथम रचनाका रूपमा वेसरी देखा पऱ्यो । विद्वान् लेखकद्वयका यी दुवै रचना अपूर्ण रहे । तिनका शेषांशको प्रकाशन हुन नसकेको कारण अज्ञात नै छ ।

माध्यमिक नेपाली साहित्यको एक प्रमुख पाटो सुन्दरीको काव्यसाहित्य हो । यसका सञ्चालक रसिक समाजका सदस्य नेपालका विभिन्न ठाउँदेखि आई बनारसमा साहित्य, व्याकरण, ज्योतिष, न्याय आदि संस्कृत वाङ्मयका अङ्गको अध्ययन गर्नेहरू थिए । ती थिए यसका अग्रणी लेखक, विद्वन्मण्डलीका सम्मानित व्यक्ति, श्रुतकीर्ति पण्डित, एकाध अपवादबाहेक सबैजसो गधापचीसी ननाघेका युवजन । तिनको प्रधान लक्ष्य थियो नेपाली भाषामा काव्यवैभवको श्रीवृद्धि गर्नु । प्राग् आधुनिक समाज विशेषतः परम्परागत भगवद्भक्ति, अध्यात्म, नीति, शृङ्गार आदिको आग्रही हुन्छ । तिनताक नेपाली समाजको सोही अवस्था हुनाले यिनै वस्तुको अपेक्षा पाठकहरूबाट गरिन्थ्यो । सुन्दरीका कर्ता औ भर्ता त्यस गतानुगतिकतादेखि पृथक् रहन सकेनन् । संस्कृतका पण्डित हुनाले ती प्रकृत्या संरक्षणशील सनातनपन्थी थिए अर्थात् नितान्त अराजनैतिक व्यक्ति । त्यसो हुनाले राणाशासकलाई झस्काउने खालका प्रेरणादायी सामाजिक जागरणमूलक औ राजनैतिक विषयदेखि सुन्दरीलाई परै राखियो । वस्तुतः राणाकालीन नेपाली पत्रपत्रिकाले एवं रीतिले आफूलाई जोगाउनु अभीष्ट ठान्नु स्वाभाविक भयो । यति हुँदाहुदै पनि पत्रपत्रिका नेपाली साहित्यको नयाँ दिग्वलय झल्काउनमा सहायक भए ।

सुन्दरीका संस्थापकहरूको आदर्श थियो संस्कृतका लक्षणग्रन्थ । त्यसो हुनाले सो आदर्शको पालन गर्ने कविहरूका रचनाले नै प्रश्रय पाए । यीमध्ये पण्डित विष्णुप्रसाद भण्डारीले केवल संस्कृतमा कविता रचना गरे । नेपाली कवितालाई अलङ्कारच्छटाले विशिष्ट बनाउन खोज्ने अधिकांश कविहरूमा पाण्डित्य एवं वैदग्ध्यका साथ कृत्रिमताको वैचित्र्य प्रशस्त पाइन्छ । त्यसो हुनाले ती कवितामा अपरिणत उमेरका काँचा हातको छाप स्पष्टतः देखिन्छ । सोमनाथ सिग्द्याल भने कविका दायित्वप्रति निकै सचेत देखिन्छन् । तिनका शृङ्गारप्रधान कवितामा कामकेन्द्रिकताको उति प्राचुर्य पाइन्न । तिनले रतिसुखको माधुर्य, नारीको विलासविभ्रम, प्रेमको आर्त्ति, मिलन विरह, उल्लास उद्वेग आदिको वर्णन संयमका साथ गरे । तिनले भगवद्भक्तिविषयक स्तोत्रजातीय ज्ञानगर्भ कवितामा सेव्यसेवकका पारस्परिक योगसूत्रको संवेदनशील वर्णन गरेर सार्थक औ आदर्श जीवनका पक्षको उद्घाटन गर्ने प्रयास गरे । यमक, अनुप्रास, श्लेष, उत्प्रेक्षा आदि धनायमान अलङ्कारच्छटायुक्त शैल्पिक चमत्कारको जतिसुकै पाण्डित्यपूर्ण कृत्रिमताको साडम्बर सन्निवेश गरिएको भए तापनि तिनका काव्यशैलीमा जति श्रुतिमधुर अभिव्यञ्जनाको चमक पाइन्छ त्यति नै प्राणवन्त मन्मयताको प्रगाढता । भावप्रकाशनको स्वच्छन्द आवेग, शास्त्रीय वैदग्ध्य, पाण्डित्यप्रदर्शन आदि तिनका कविता हीरकद्युतिसमान शाणित काव्यशैलीले असामान्य कृतित्वका निर्देशन भए ।

सुन्दरीले प्रश्रय दिएका वस्तुमध्ये हुन् ऋतुवर्णन, नीतिवचन, अन्योक्ति, देवस्तुति, कथाकाव्य, शृङ्गार, समस्यापूर्ति आदि । ऋतुवर्णनसम्बन्धी कविताहरूमा ऋतुवैभवको चित्रण, प्रकृतिराज्यका पटपरिवर्तनका विविध

दृश्याङ्कन, रमणीय चित्रकल्पको संयोजन, आदि रसाश्रयी शृङ्गारकौतुकको विज्ञापन, संस्कृत साहित्यका परम्परानुसार कविरूढिका उपादानले प्रस्तुत हुनाले मोल तथा प्रकृत कल्पना एवं उपमा उपमानको सीमाबद्धता एवं अभिज्ञताको स्वल्पता लक्षित हुन्छन् । अन्य विषयका कविताहरूमा दीर्घ प्रसारी स्थूल वर्णनात्मक शैलीको बाहुल्य पाइन्छ । शृङ्गार रसका कविताहरूमा कविहरूले निकै आडम्बरपूर्ण ढाँचाकाँचा झल्काए । समस्यापूर्तिका श्लोक पनि (क्वचित् संस्कृतमिश्रित) अधिकांशतः शृङ्गारले नै झानिएका छन् ।

लोकलयमा रचित सवाई, बालन, आशिका अथवा भारत, चाँचरी आदिको उल्लेख नगरिए माध्यमिक नेपाली साहित्यको प्रकरण अपूर्ण नै रहनेछ । इतः पूर्व १९०१ देखि नै अध्यात्म, धर्मनीति, पौराणिक चरित्र, लौकिक घटना, शासकस्तवन, देववन्दना आदिका निम्ति सवाईको प्रयोग हुन थालेको थियो । यथा समुद्रलहरीको सवाई (वसन्त शर्मा लुइटेल, र. १९०१), भोटका लडाईको सवाई (लालबहादुर, र. आनुमानिक १९११-१२), जङ्गबहादुरको सवाई (नरबहादुर राना, र. १९३३), उदयलहरीको सवाई (ज्ञानदिलदास, र. १९३४) । १९४८ पछि ऐतिहासिक घटना तत्त्वचिन्तन, प्राकृतिक प्रकोप, शासकस्तुति, लोककथा, सामाजिक विषय, भगवद्भक्ति आदि विषयका सवाई प्रचुर सङ्ख्यामा देखा परे ।

मुख्यतः व्रत बस्दा वादन औ नृत्यका साथ लयात्मक पाराले गाइने वस्तुविशेष बालन हो । धर्मप्राण नेपाली समाजमा यसको परम्परा सुदीर्घकालदेखि प्रायशः मौखिक वाचन औ तन्निमित्त तत्क्षण कथिने हुँदा पाठभेद भइरहने यसका प्रकाशनप्रति प्रकाशकहरू उत्साही नभएका हुन् भन्ने अनुमान गरिन्छ । पतञ्जलि गजुऱ्यालकृत श्रीमहाभारत विराटपर्वको बालन (१९४९) औ पश्चात्कालीन जैमिनी भारतको बालन पछि दीर्घकालोपरान्त १९८४ मा पूर्णानन्द उपाध्याय भट्टराईविरचित रामायणको बालुन देखियो । पं. देवदत्तका नाउँले दशावतारको बालुन कुन सालमा शिवप्रसाद राधोरामले छापेको हो थाहा पाइन्न तर भाषा प्राचीन हुनाले यो धेरै अघिको हो भन्ने प्रतीत हुन्छ । त्यस्तै आशिका और सीताभारत (शिवनिधि जोशी, १९७० अघि) आशिका अथवा भारत- को एक मात्र पुस्तक प्रकाशित भएको बुझिन्छ । चाँचरीको पनि एक मात्र पुस्तक पाइन्छ(रैखेमानसिंह थापा, अज्ञात रचना-काल) ।

विचारणीय कुरो के हो भने सवाई आदि लोकलयका उद्गाता प्रायशः स्वल्पशिक्षित व्यक्ति देखिन्छन् । विविध जातजातिका यी व्यक्तिहरू नेपालका विभिन्न अञ्चलका सामान्य सामाजिक स्तरका थिए औ केही सानातिना जागिरे, दुःखसुख गरी जीवन धान्ने प्राणी । तिनले कथेका सवाई लोकप्रिय मात्र भएनन् जनवाणीका अभिव्यक्ति एवं राष्ट्रिय एकताका परिपोषक पनि भए । त्यसो हुनाले तिनको अवदान विर्सी नसक्नाको छ ।

नेपालीमा विविध आधुनिक विषयसम्बलित सरल ज्ञानवर्द्धक बालोपयोगी पाठ्यपुस्तकको प्रकाशन (१९५६-६४), भाषिक अनुशासनका निम्ति व्याकरणका आवश्यकता चेतना (१९६५-७२), गोरखा (पछि) नेपाली भाषाप्रकाशिनी समिति (१९७०) औ त्रिचन्द्र कलेजको स्थापना (१९७५) माध्यमिक नेपाली साहित्यका कालावधिका सुदूरप्रभावी घटना हुन् । गणितविषयक व्यक्त चन्द्रिका (गोपाल पाँडे, १९४०) औ श्लोकबद्ध गणितपुस्तक अङ्केन्दुशेखर (पहलमानसिंह स्वाँर, १९५६)

योजनाबद्ध रूपले चन्द्र शमशेरका जेठा छोरीज्वाईं बझाङ्गी राजा जयपृथ्वीवहादुर सिंहले पश्चिममा उन्नत शिक्षाप्रणालीले प्रेरणा पाई अक्षरमाला अक्षराङ्कशिक्षा (गणित, १९५८), बालबोध (गद्यपाठ, ऐ.), भौतिक शास्त्र औ रसायनशास्त्रको सामान्य परिचायक पदार्थ तत्त्वविवेक (१९६२), नेपाली गद्यपाठ शिक्षादर्पण (तीन भाग, १९६३-६४), व्यवहारमाला (लौकिक व्यवहारको नीतिशिक्षा, १९६५), भूगोलविद्या (१९६७), प्राकृत व्याकरण (नेपाली व्याकरण, १९६९, सम्भवत: वीरेन्द्रकेसरी अर्ज्यालका ऐजन विषयका समाननामा ग्रन्थका आधारमा) आदिको प्रकाशन काठमाडौंबाट आफ्ना खर्चले गरे । यी पाठ्यपुस्तकले देशका बालबालिकालाई तिनताक यूरोपीय शिक्षा प्रणालीसित प्रचलित विषयका योगसूत्रले यथासाध्य परिचित गराई भविष्यका सुसूचित नागरिक बनाउने तिनको लक्ष्य ऐनाजस्तै छर्लङ्ग भयो । यस्ता उदारमना प्रगतिशील व्यक्तिका शिक्षायोजनाले चन्द्र शमशेर झस्के हुनन् र भविष्यमा राणाशासनका निम्ति प्रतिसारी हुन सक्ने आशङ्काले त्यसको अन्त्य गराउन तिनले १९७३ मा जयपृथ्वीबहादुरलाई देशत्याग गरी भारतका सुदूर दक्षिणमा पर्ने बङ्गलूरमा स्वेच्छया आजीवन आत्मनिर्वासित भई बस्न बाध्य तुल्याए । फलस्वरूप ससुराका कोपकटाक्षले ज्वाईंको शिक्षायोजना धराशायी भयो । तिनैताक तिनले देशका बालबालिकालाई कलिलै उमेरदेखि राणाशासनका अनुकूल पारी तह लाउने ध्येयले १९७० मा सरकारी नियन्त्रणमा पाठ्यपुस्तकको प्रकाशन गर्न गोरखा (नेपाली) भाषा प्रकाशिनी समितिको स्थापना गरेका थिए । यसका ताल्लुकवाला राममणि आचार्य दीक्षित बनाइए । दुनियाँदार चनाखा भए भने राणा शासनको आयु छोट्टिनेछ भन्ने अनुदार मनस्कताका चन्द्र शमशेरका नीतिअनुसार समितिले एक प्रकारले सेन्सर बोर्डको काम गर्न थाल्यो । तदनुसार नेपाल अधिराज्यभित्रका लेखक प्रकाशकहरूले समितिद्वारा नजँचाई आफ्ना पुस्तक छाप्नु कानूनी अपराध सरह मानियो । प्रकाशित पुस्तकमा देशवासीमा जागरण बोध गराउने भार कथंक्दाचित् झल्के त्यस्ताका लेखक कि त दण्डनीय भए कि र भने ती पुस्तक देशभित्र प्रतिबन्धित । **मकैको खेती** जस्ता कृषिविषयक पुस्तकका लेखक कृष्णलाल अधिकारीले शास्ती पाई झ्यालखानमा कालकवलित हुनुपर्‍यो, धरणीधर शर्माकृत **नैवेद्य** देशमा प्रतिबन्धित भयो । फलस्वरूप नेपालीका प्रकाशनले अति सङ्कीर्ण कठबारका चौगिर्दाभित्र ठिङ्गुरिनुपर्‍यो ।

पाठ्यपुस्तक छापिन थालेपछि नेपाली भाषा अनुशासित हुनुपर्छ भन्ने चेतना विद्वद्वर्गमा उन्मेषित हुन थाल्यो । एकातिर वीरेन्द्रकेसरी अर्ज्याल औ हरिहर आचार्य दीक्षित लेख्य नेपालीका साधुताका अधिवक्ता हुन थालेका ताक हलन्त बहिष्कारका पक्षधर राममणि आचार्य दीक्षितका मतानुसार माधवीमा प्रयुक्त वर्णव्यवस्था निर्धारित औ आचार्य दीक्षित परिवारका विश्वमणिको गोर्खा व्याकरणबोध (१९६९) प्रकाशित भयो भने अर्कातिर हेमराज गुरुज्यूबाट गहन अध्ययनप्रसूत गोरखा भाषा व्याकरण **चन्द्रिका** (चन्द्रिका, १९६९-७२), अनि गुरुज्यूका चन्द्रिकाका आधारमा सोमनाथ सिग्द्यालकृत **मध्यचन्द्रिका** (१९७६) । नेपाली भाषाका साधुस्वरूपको निर्धारण, वर्णव्यवस्थापन औ एकरूपताको अवधारण गर्ने दिशातिर पछिल्ला दुई व्याकरण भविष्यका निम्ति मानक आकार ग्रन्थ भए ।

पच्छिमा शिक्षाप्रणालीप्रति देशमा आकर्षणले भारतमा त्यसका अन्तर्गत उच्च

अध्ययन गर्न जाने युवजनको सङ्ख्या वर्धमान हुँदा त्यहाँ अङ्ग्रेज शासनविरुद्ध राजनैतिक क्रियाकलापले ती प्रभावित होलान् र फलस्वरूप राणाशासनका निम्ति विपज्जनक भइदेलान् भन्ने आशङ्काले चन्द्र शमशेरले १९७६ मा काठमाडौंमा श्री ५ महाराजाधिराज त्रिभुवन र स्वयं आफ्ना नाउँमा त्रिचन्द्र कलेजको स्थापना गरे। सो कलेजको स्थापना नगरे बाहिर जाने देशका शिक्षार्थी युवजन आफ्ना नियन्त्रणभन्दा बाहिर रहने औ स्थापना गरे राणाशासनको अन्तक हुने आशङ्काले चन्द्र शमशेर पिरोलिए । तर तिनले देशमा युगचेतनाको प्रवाह थुन्ने जति चेष्टा गरे तापनि सो अन्तःशील भइरहेको कुरो पछिका घटनाले सिद्ध भयो ।

यसै परिवेशमा देहरादूनमा १९७९ मा अखिल भारतीय गोर्खालीग औ दार्जीलिङ्मा १९८२ मा नेपाली साहित्यसम्मेलन स्थापित भए। यी संस्था नेपाली समाजलाई कालधर्मको ताकिता ठम्याउने दिशातिर लगाउनामा प्रशस्त सहायक भए । नेपाली समाज आधुनिक युगानुसारी चेतनाले जुर्मुराउन थाल्यो र यो भयो माध्यमिक नेपाली साहित्यका अन्तिम पर्वको सूचक ।

माध्यमिक नेपाली साहित्यको अति दीनहीन विधा नाटक हो । यस क्षेत्रमा मौलिक कृतित्वका नाउँमा सर्वपूँजी हुन सक्ने देखिएको दिगम्बरविवाहप्रहसन अपूर्ण नै रह्यो । पहलमानसिंह स्वाँरको अटलबहादुर स्वतन्त्र रचना हो होइन अझै विवादास्पद छ । मेदिनीप्रसाद रेग्मीले लेखेको भनिएको ज्ञानभङ्गतरगिनी अर्थात् क्या येसै लाइ सभ्यता भन्छन् (भारतजीवन, १९६०) बङ्गालीका प्रसिद्ध कवि माइकेल मधुसूदन दत्तको समनामा कृति हो। माध्यमिक नेपाली साहित्यका पर्वान्तितिर १९८४ मा रामप्रसाद सत्यालका नाउँमा प्रकाशित फूलमा भमरा अर्थात् भक्त प्रह्लाद नाटक हिन्दीका राधेश्याम कथावाचक नामक लेखकको रचना रहेछ भन्ने बुझियो । यसरी १९६०-८४ सम्म प्रकाशित जे जति नेपाली भाषाका नाटक भनिएका हुन् ती कि त संस्कृतका कि र भने अन्य नेपालीतर भाषाका अनुवाद अथवा रूपान्तरण हुनाले नेपाली साहित्यमा मौलिक नाटकको दैन्य छर्लङ्गियो ।

वीर शमशेर राणाको प्रधानमन्त्रित्वकाल (१९४२-५८) मौलिक नेपाली नाटकका सृष्टिका निम्ति दुष्काल भइदिएकाले यस विधाको दैन्य सुदीर्घकालसम्म अपसृत हुन सकेन । तिनका दरबारमा राखिएका सुसारेहरूलाई नाच (तिनताक नाटकको पनि समार्थकं) औ गानबजानका निम्ति तालीम दिइन्थ्यो र दरबारभित्र तिनैबाट नाटक खेलाइन्थ्यो । अन्तः पुरिकाले अभिनीत हुने ती नाटक बम्बईमा तदानीन्तन प्रचलित पारसी ठेटरका शैलीका झिलमिल वेशभूषा, रमणीका नक्कलझक्कल, लास्य, हावभाव आदिले समाच्छन्न हुन्थे । बहिरङ्ग साजसज्जाले सकेसक्क नयनाभिराम औ चित्तहारी बनाइएका यस्ता नाटक वाचनिक अभिनयले विशिष्ट हुन्थे भने अभ्यन्तरीण साहित्यगुणले वर्जित एवं सामाजिक यथार्थदेखि दूरीभूत । तर ती नै विलासलिप्त राणा- शासकहरूका निम्ति काम्य आदर्शका रूपमा गृहीत भए। दुनियाँदारमा सामाजिक चैतन्य उद्बुद्ध हुन नदिनु राणाशासनका स्थैर्यका निम्ति आवश्यक हुनाले सो आदर्श कायम रह्यो । फलस्वरूप राणाकालमा खुला रङ्ग- मञ्चमा गाईजात्राका उपलक्ष्यमा एक साताका निम्ति दुनियाँदारले हेर्न पाउने नाटक पनि सोही आदर्शका ढलौट हुन थाले । वस्तादहरू- द्वारा प्रस्तुत औ निर्देशित ती नाटकमा पनि पारसी ठेटरका ढाँचाकाँचाका अलौकिक विषयवस्तु, घटना

एवं अमानवीय चरित्र तथा तिनका कार्यकलाप, अभिनेता अभिनेत्री झर्कंदा फन्कँदा, रिसाउँदा खुसाउँदा, ख्यालठट्टा गर्दा पनि गीत अथवा पद्यप्रयोगको बहुलता मिलनान्त परिणति आदि उपादानले खाँदाखाँद हुने फर्मूला (परम्परा) बद्धमूल भयो। अनि प्रकृत नाट्याभिनय, सूक्ष्म भावान्तर अथवा मनस्तत्त्वको मर्मोद्‌भेद, संवादक्षिप्रता, भाषिक प्राञ्जलता, जीवन औ जगत्‌को यथार्थ प्रस्तुति जस्ता गुणले विरहित ती नाटक साहित्यिक कृति हुन नसक्नु स्वभाविक भयो।

नेपालीमा मौलिक नाटकविधाका वन्ध्यात्वले खिन्न विषण्ण बालकृष्ण समले चलनचल्तीका नाटकको तीव्र प्रतिकार गर्ने ध्येय धारणाले १९८६ मा **मुटुको व्यथा** तथा **ध्रुवको** प्रकाशन गरे। यी कृतिले नाटकका क्षेत्रमा मात्र होइन साहित्यका क्षेत्रमा समेत नितान्त अभिनव परिपाटी उद्‌भिन्न भयो र नेपाली साहित्यमा कालान्तरको मिर्मिरे उद्‌भासित।

काठमाडौंमा गोर्खा (नेपाली) भाषा प्रकाशिनी समिति औ त्रिचन्द्र कलेज तथा दार्जीलिङ्मा नेपाली साहित्यको स्थापना, प्रथम विश्वयुद्धका कालावधिमा देशका सर्वसाधारण जनतामा युगधर्मीय चेतनाका उन्मेषका साथसाथ मकै पर्वले वर्धमान सन्त्रास, भारतमा महात्मा गान्धीका नेतृत्वमा असहयोग आन्दोलन, बनारस तथा देहरादूनबाट गोर्खाली, गोर्खासंसार एवं तरूण गोर्खाको प्रकाशन, वीरगञ्जदेखि अमलेखगञ्जसम्म रेलगाडीको चलन, त्रिचन्द्र कलेजका स्थापनाका फलस्वरूप प्रचलित पाश्चात्यप्रणाली अनुयायी आधुनिक शिक्षाको विकिरण औ तत्प्रसूत नयाँ बौद्धिक अभिजनको वृद्धिजस्ता घटनाका एकाधिक अथवा समष्टिगत प्रभावले नेपाली समाजमा चिराचरित रीतिथिती औ जीवनयात्राप्रति दृष्टिभङ्गिका परिवर्तनका लक्षण प्रस्फुट हुन थाल्दा नेपाली साहित्यमा पनि आधुनिकता अङ्गीभूत हुनु अनिवार्य भयो। बौद्धिक अभिजनमध्ये अधिकांश उच्चवर्ण औ मध्यवित्त वर्गका नगरनिवासी हुनाले दरबारी दुर्नीति तथा जीवनबोधले आलोडित थिए र ती नै भए आधुनिक नेपाली साहित्यका पुरोयायी। फलस्वरूप साहित्यका धारामा देखा पर्न थालेका विवर्तनका परि प्रेक्षितमा बौद्धिक अभिजनका प्रतिनिधिप्रतिम बालकृष्ण सम विलक्षण पथिकृत् लेखकका रूपमा देखा परे। तिनको यो विलक्षणता साहित्यमा युगानन्तरकारी पटपरिवर्तनको सूचक भयो। नाटक मात्र होइन कविता, कथा, निबन्ध, वैचारिक प्रबन्ध आदि रचनाद्वारा तिनले जीवनको अभिज्ञता, मानव औ मानवीका अभ्यन्तरीण कामना वासना, मानसिक द्वन्द्व, मनस्तत्त्वका जटिलता एवं अन्तरको मर्म ठम्याए। कवित्वदीप्ति, वर्णनावैभव, भावार्थ-गौरव, सारगर्भ उक्ति, दार्शनिक दृष्टिभंगि, बहुमुखी पाण्डित्यप्रदर्शन औ शास्त्रज्ञता, भाषिक ऐश्वर्य औ शैलीच्छटाले तिनका रचना विशिष्ट भए। दीप्र राजसिक गुणले युक्त ती रचनामा अभिजात-कुलसम्भव प्रकृति नै रूपायित भयो।

हुन त नेपालीका अधिकांश लेखक इनताकसम्म पनि बाह्य आंगिकताको आहरण, सरल इतिवृत्तको ग्रथन तथा स्थूल वर्णनको परिवेशन नै रचनाकारिताका निम्ति मूलत: अभीष्ट हुन् भन्ने मनस्कताका थिए। सर्वसाधारण जनता अँध्यारामा जीवनयापन गर्न विवश, निद्रामग्न तथा मुदितनयन थिए। लेखकहरूमध्ये सबैजसो सामन्ततन्त्रीय निद्रादेखि नबिउँझिएका भए तापनि केही भने शोषित अत्याचारित निमुखा जनताका भावनालाई परोक्षत: वाणी दिन सकसकाइरहेका थिए। सुरक्षाको कवच भिरी निरापन भएर जतिसम्म प्रगतिपथमा अघि बढ्न सकिन्छ त्यतिसम्म

मात्र ती अग्रसर हुने प्रवृत्तिका थिए । त्यतिले पनि तिनमा जागरणका लक्षण देखा परे । यो कुरो लेखनाथ पौड्याल, धरणीधर शर्मा, शम्भुप्रसाद ढुंग्याल, पशुपतिभक्त पन्तहरूका १९७३-८६ सालताकका नौला पहिरन औ साजसरजामका केही कविताले पुष्टिन्छ । जागरमन्त्रवत् ती कवितामा सामाजिक यथार्थको स्पन्दन, जातीय उत्थानको चिन्तन, राजनैतिक परिस्थितिको प्रतीकात्मक चित्रण आदि विषयवस्तुले नेपाली साहित्य नौला वक्रिमातिर प्रवहमान हुन थाल्यो । यो वक्रिमा साहित्यमा नवरीतिप्रवर्तनका आवश्यकताको जाहेरी थियो ।

१९९१ का वसन्तमा काठमाडौंबाट प्रकाशित शारदाले आधुनिक नेपाली साहित्यको जग बसाल्यो । साहित्यलाई अतीतअनुयायी परिपाटीदेखि डोऱ्याउन थालेर यसले आधुनिकतामुखी बनाउन उपक्रमण गऱ्यो । बालकृष्ण सम, सिद्धिचरण श्रेष्ठ, लक्ष्मीप्रसाद देवकोटा, पुष्कर शमशेर राणा, गुरुप्रसाद मैनाली, विश्वेश्वरप्रसाद कोइराला, भिक्षु, गोपालप्रसाद रिमाल, गोमा, प्रेमराजेश्वरी थापा (पछि साही) आदिका नौलाखाले अन्तर्मुखी गीतिकविता, सामाजिक यथार्थाश्रित मनोवैज्ञानिक कथा, एकाङ्की नाटक, निजात्मक निबन्ध, साहित्यसिद्धान्तसम्बन्धी बहुमूल्य सम्पादकीय लेखहरूका प्रकाशनले यस मासिक पत्रिकाले नेपाली साहित्यका पानामा विविध विधाको छाप लगायो । वस्तुतः शारदाले नेपाली साहित्यमा आधुनिकताका निम्ति उषालग्नको मुहूर्त घटित गरायो ।

शारदाको प्रकाशन हुँदा देशमा जुद्ध शमशेर प्रधानमन्त्रीका गादीमा बसेको डेढ वर्ष भएको थियो । १९९० सालको भुइँचालो, प्रजापरिषद्पर्व (१९९३-९७), द्वितीय विश्वयुद्ध (१९९६-२००२), भारतमा १९९९ मा 'भारत छोड' आन्दोलन र २००२ मा स्वतन्त्रतालाभ आदि देशीय औ अन्तर्राष्ट्रिय घटनाप्रवाहका लहरले नेपाली मानस आलोडित आन्दोलित हुनु स्वाभाविक थियो । यसका फलस्वरूप जुद्ध शमशेरका प्रधानमन्त्रित्वकालमा दुर्धर्ष तुरन्त ठानिएको राणाशासन चूडान्तमा पुगी ओह्रालातिर खस्कन लागेको सङ्केत देखा पऱ्यो । यिनैताक नेपाली लेखकहरूका मानसिक जगत्का नव जोश औ जाँगरले सञ्जात रचनाराजिले साहित्यक्षेत्रमा सनातनपन्थी संरक्षणशील मूल्यमान्यतादेखि विच्छिन्न स्वतन्त्र डोब बसाले । यस परिप्रेक्षितमा कुन प्रसङ्गको उत्थापन गर्न सकिन्छ भने कालका दृष्टिले आधुनिक नेपाली साहित्य नब्बेसाले भुइँचाला-परवर्ती उत्पादन हो; भाव, विषयवस्तु औ शैलीका दृष्टिले माध्यमिक नेपाली साहित्यदेखि स्वतन्त्र हुने अभियान तथा प्रवणताका दृष्टिले नयाँ सुरको सन्धान ।

द्वितीय विश्वयुद्धका अन्तपछि विश्वराजनीतिमा देखा परेका नयाँ परिवर्तनले बौद्धिक वर्गका राजनैतिक दृष्टिले चेतन नेपालीहरूले राणाशासनविरुद्ध राजनैतिक कार्यकलापका निम्ति अभूतपूर्व आत्मबल तथा मनोबल पाए । यिनैताक बेलायतमा श्रमिक दलको सरकार स्थापित भयो । यस सरकारले निकट भविष्यमा भारतलाई अङ्ग्रेजी शासनदेखि स्वतन्त्र गरिदिने घोषणा गऱ्यो । भारत स्वतन्त्र भएपछि नेपालमा पनि राणाशासन टिक्ने छैन भन्ने आशङ्काले जुद्ध शमशेर त्रस्त भए । सत्तासीन भइरहनु जनपक्षीय राजनैतिक नेताका खटनपटनमा चल्नु तथा तिनका सामु निहुरिनुभन्दा बरू अभिमानको रक्षा गरी अनम भई राजपाट त्याग्नु नै कता हो कता बेस हो भन्ने ठहर गरेर तिनले मरेपछि डुमै राजा भन्ने उखान चरितार्थ गरेझैं २००२ का मार्गमा एक सार्वजनिक सभामा स्वयं आफ्ना

हातले श्री ३ महाराजको श्रीपेच आफ्ना उत्तराधिकारी पद्म शमशेरलाई पहिर्‍याइदिए। अनि तिनले आफू स्वामी महाराज भई वानप्रस्थ आश्रममा प्रवेश गर्ने घोषणा गरे। तदनुसार गेरुवा वस्त्र भिरी ती रिडीमा आफूले बनाउन लगाएका दरवारमा बस्न गए। जण्ड प्रचण्ड जुद्ध शमशेरको त्यस्तो मानसिक परिवर्तन भयो भने रुन्चे पिन्चे फितला औ कातर पद्म शमशेरले स्वदेशी औ विदेशी घटनाप्रवाहको भेल छेक्नु थुन्नु पल्ला फालको कुरो थियो। श्री ३ महाराजको कण्टकाकीर्ण दुर्वह श्रीपेच थाम्न आच्छुआच्छु पर्दा अन्ततोगत्वा सो श्रीपेच तिनले आफूपछिका रोलका मोहन शमशेर-लाई बुझाइदिए। व्यक्तिका दृष्टिले मोहन शमशेर जतिसुकै बाठा चनाखा व्यवहार कुशल, अनुभवी प्रशासक, छक्का पञ्जाका सिपालु कूटनीतिज्ञ, साम दाम दण्ड भेदका कुशल प्रयोक्ता, अन्तर्राष्ट्रिय मामलाका बुझक्कड भए तापनि जुन समयमा ती प्रधानमन्त्री भए त्यो अशुभ रहेछ एवं सो पदका निम्ति ती साँच्चि नै अनुपयुक्त सिद्ध भए। २००७ को क्रान्ति राणाशासनको अन्तक भयो। यसका मुख्य खलनायक मोहन शमशेर नै थिए।

उपर्युल्लिखित सङ्क्षिप्त वृत्तान्तमा आधुनिक नेपाली साहित्यका अनेक महत्त्वपूर्ण प्रकरण अन्तर्भुक्त छन्। आई.ए. र बी.ए. का पाठ्यक्रममा वर्तमान अनिवार्य नेपालीका अतिरिक्त प्रधान नेपाली पत्रको सन्निवेश २००२ देखि गराउनाका निम्ति तद्पेक्षित स्तरीय नेपाली प्रकाशन नभई भएन र तदनुसार लक्ष्मीप्रसाद देवकोटाका शाकुन्तल, सुलोचना, **लक्ष्मी निबन्धसङ्ग्रह**, श्यामकृष्ण गौतमको **निबन्धसङ्ग्रह**, गोपालप्रसाद रिमालकृत **मसान**, पूर्णप्रसाद दवाडी (पछि ब्राह्मण) विरचित **एक्काईस कथा**, गोविन्दबहादुर 'गोठाले' लिखित **कथासङ्ग्रह**, बाबुराम आचार्य सम्पादित **पुराना कवि र कविता** तथा **तुलनात्मक सुन्दरकाण्ड**, हृदयचन्द्र सिंह प्रधानको **केही नेपाली नाटक** यदुनाथ खनालकृत **समालोचनाका सिद्धान्त** आदि प्रकाशनले नेपाली साहित्य उन्नततर हुन थालेको स्पष्ट भयो।

तिनताकका नेपाली युवा लेखकहरू युगापेक्षित रचनाका निम्ति छटपटाइरहेका थिए। २००३ पौषका शारदाका सम्पादकीयले (वर्ष १२, अङ्क ९) सो छटपटाइका प्रकाशनका निम्ति बाटो खोलिदियो :

शारदामा छापिने गरेका साबिक बमोजिमका लेखहरूसहित अन्तर्राष्ट्रिय राज-नीति, अर्थशास्त्र, विज्ञान र आधुनिक समस्याहरू (को) समावेश भएका लेखहरूले पनि शारदामा स्थान पाउने भएका छन्। अर्थात् हामीले व्यवहार गरिआएको साहित्य शब्द अलि फराकिलो अर्थमा लिइने भएको छ।

तर त्यस्ता लेख शारदामा प्रकाशित भएनन् २००४ न वैशाखदेखि प्रकाशित साहित्यस्रोतमा नै। त्यो २००४ कै हिउँददेखि बनारसबाट छापिने युगवाणीले सम्भव भयो। साप्ताहिक भएर पनि यस सांवादिक पत्रले नेपाली साहित्यका विविध विधालाई कालधर्मका अनुयायी बनाउन कम्मर कस्यो पनि।

नौला प्रजन्मका नेपाली लेखकहरूलाई साहित्यक्षेत्रमा अग्रसर हुन आफ्नो धक फुकाउन अझै केही कठिन समस्या छिमल्नु आवश्यक थियो। लेखनाथ पौड्याल, सिद्धिचरण श्रेष्ठ, लक्ष्मीप्रसाद देवकोटा, बालकृष्ण सम, भिक्षु, रामकृष्ण शर्मा आदि पाका लेखकहरू आफ्नाआफ्ना क्षेत्रका प्रतापी राजा झैं थिए। तिनको छत्रभङ्ग गर्नु चानचुन कुरो थिएन। तर बिस्तारबिस्तार नवप्रजन्मका लेखक आँटिला भए। विशिष्ट लालित्य औ माधुर्यसमन्वित

सरल परिष्कृत पदावलीका साथसाथ वज्रकठोर उच्चाङ्ग पदावलीयुक्त शैलीले उपशोभित संस्कृत वार्णिक वृत्तका अनुसार छन्दोबद्ध कविताका यशस्वी स्रष्टा लेखनाथको एकच्छत्र राज्य माधवप्रसाद घिमिरेका कविताले भङ्ग हुन थाल्ने सम्भावना दृष्टिगोचर भयो। नाटकका क्षेत्रमा बालकृष्ण समको स्पर्धा गर्न भनेझैं गोपालप्रसाद रिमाल देखा परे। पूर्वस्थापित सिद्धहस्त कथाकारहरूका भन्दा बेग्लै बान्कीका साथ गोविन्द बहादुर मल्ल 'गोठाले', विजय मल्ल, केशवलाल कर्माचार्य, शिवकुमार राईहरूले नयाँ कथाका क्षेत्रमा सोत्साह प्रवेश गरे। निश्छन्द कविताका अग्रणी लक्ष्मीप्रसाद देवकोटा विशाल वटवृक्षसमान हुनाले त्यसका तल अन्य वनस्पतिले उद्भिन्न हुने सुयोग कसरी पाइने हो नवप्रजन्मका कविहरूका निम्ति यो विकट समस्या थियो। तीमध्ये सर्वप्रखर देखिने गोपालप्रसाद रिमाल आफ्नै विछट्ट पाराका गद्य-कविताका प्रयोक्ता भए। यी कविताका प्रवक्ता (Protagonist) का आत्मकथन नेपाली कवितामा नाटकीय एकालाप (dramatic monologue) नामक विश्वप्रसिद्ध शैलीले अनुकृत भयो। यस शैलीले लक्ष्मीप्रसाद देवकोटा पनि प्रभावित भएको कुरो तिनका यिनताकका कविताका शैलीबाट छर्लङ्गिन्छ।

साहित्यसम्बन्धी चर्चाका विषयमा रामकृष्ण शर्माका प्रबल तर्कका साथ चिन्तनमननयुक्त लेखका सामु अन्य अभियानेच्छु समीक्षकहरूको सङ्कोच पनि दूरीभूत हुन थाल्यो। हृदयचन्द्रसिंह प्रधान, यदुनाथ खनाल, रत्नध्वज जोशी, माधवलाल कर्माचार्य, रेणुलालसिंह, भरत शमशेर राणा, बालकृष्ण सम, विष्णुप्रसाद धिताल, ईश्वर बरालहरूका सहित्यसम्बन्धी लेखहरूले भविष्यमा नेपाली समीक्षाको आँगन फराकिलो पार्ने सान गरे। तर आधुनिक नेपाली साहित्यको सूत्रपात गर्ने नाटक भने २००४ देखि शनैः शनैः खियौटे हुन थाल्यो। मूलतः विद्रोहको विधा हुनाले उपन्यासविधाका निम्ति जुन सामाजिक परिवेश चाहिन्छ त्यसको सर्वथा अभाव हुनाले राणाकालमा यथार्थाश्रित उपन्यासले प्रश्रय पाउन सकेन। रुद्रराज पाण्डेविरचित **रूपमती** (१९९१) औ रूपनारायणसिंहकृत **भ्रमर** (१९९३) यी दुई उपन्यासलाई एक दशकपछि उछिन्ने **मुलुक बाहिर** (लैनसिंह बाङ्गदेल, २००४/२००५) नेपाली उपन्यासको अप्रतिम कृति थियो र मोगलानमा मात्र त्यस्तो प्रकाशन हुन सक्यो। उपन्यास यस्तो हुनुपर्छ भन्ने दृष्टान्त प्रस्तुत गर्ना खातिर हो कि भनेझैं २००५ मा मृगेन्द्र शमशेर राणाले रन्दगे रिमि छद्मनामले जनैक पूर्वकालीन विदेशी उपन्यासको नेपाली अनुवाद प्रकाशित गरेर भाषिक सौन्दर्य, साजसज्जाको रहरलाग्दो प्रस्तुति मात्र होइन कथावस्तुका दृष्टिले अति संहत औ साहित्यगुणविशिष्ट कृति **एउटा पापको कथा** प्रकाशित गरे। तथापि अनुगामी **माइतघर** (लैनसिंह बाङ्गदेलको अर्को उपन्यास, २००६) र **वसन्ती** (डायमन शमशेर राणाकृत प्रथम ऐतिहासिक उपन्यास, २००६) ले **मुलुक बाहिर**का औपन्यासिक कलाका उच्चतालाई छुन सकेनन्। नायक नभएको यो उपन्यास आफ्नो क्षेत्रमा अजोडा नै रह्यो। दशकौंसम्म नेपाली उपन्यासलाई ह्रासोन्मुखी हुनादेखि लेखकहरूले जोगाउन सकेनन्। आधुनिक नेपाली साहित्यको यो अन्धकार पक्ष हो।

आधुनिक नेपाली साहित्यलाई प्रगतिशीलतातिर सञ्चरणशील बनाउनामा नेपाली साहित्यपरिषद्को महत्त्वपूर्ण भूमिका छ। केही उत्साही लेखकका प्रयासका फलस्वरूप काठमाडौंमा २००४ का थालनीमा यसको स्थापना भएको थियो। २००४-२००७

का कालावधिमा प्रकाशित नेपाली रचनाहरूबाट यस संस्थाको प्रभावको पुष्टिवर्धन गर्न सकिन्छ ।

प्रजातन्त्रका दशक (२००७-२०१७) देशमा सङ्क्रमणशील राजनैतिक परिवेशले गर्दा राजनैतिक कर्मीमाझ कचिङ्गल औ समाजमा अस्थिरता विद्यमान अवश्यम्भावी औ अपरिहार्य थियो । यसको प्रभाव साहित्यमा परेको बोध प्रगति, जागृति, इन्द्रेनी आदि सावधिक पत्रपत्रिकामा नाना विषयवस्तु, विभिन्न दिक्प्रसारी अभिव्यञ्जना औ नवनव प्रयोगकारिताका प्रस्तुतिबाट प्रकट हुन्छ । केदारमान व्यथित, ओकियामा ग्वाइन, माधवप्रसाद घिमिरे, विजय मल्ल, कुलमणि देवकोटा, कृष्णभक्त श्रेष्ठहरूका नवरोमान्सिकताका यथार्थवादी कविता, लक्ष्मीप्रसाद देवकोटा र भिक्षुहरूको बौद्धिक प्रदर्शनका रुक्ष गद्यगन्धी कविताका साथसाथ सूक्ष्म मसृण भावाभिव्यञ्जनाका गीतिकविता, लक्ष्मीप्रसाद देवकोटाका नै वाग्वैदग्ध्यघन महाकाव्य, ललितसरल, तरल खण्डकाव्य यस कालका विशिष्ट काव्योत्पादन हुन् । बालकृष्ण सम,भीमनिधि तिवारी, हृदयचन्द्रसिंह प्रधान, गोविन्दबहादुर मल्ल, विजय मल्ल, हृदयराज शर्मा आदिका नाटकले तदानीन्तन दीनहीन जनका भोक तृष्णा, स्वार्थ, निरुपाय औ मनोवेदना, अनि त्यस्ता सम्बलहीन, सञ्चयहीन औ भविष्यहीनहरूका गाथासहित आर्थिक सामाजिक परिवेशको विचण गरे। दौलतविक्रम विष्ट, शङ्कर कोइराला, रमेश विकलहरूका कथाले नयाँ दिशातिर सञ्चरण गर्न थालेको इङ्गित गरे । **लङ्गडाको साथी** (लैनसिंह बाङ्गदेल), **स्वास्नीमान्छे** (हृदयचिन्द्रसिंह प्रधान), **बसाइँ** (लीलबहादुर छेत्री), **पल्लोघरको झ्याल** (गोविन्दबहादुर मल्ल) **मञ्जरी** (दौलतविक्रम विष्ट) आदि उपन्यासबाट पनि तदानीन्तन सामाजिक अवस्था, मानसका जीवनयापन प्रणाली, आचारविचार, संस्कार, विश्वास, मूल्य र मान्यताको परिवर्तन हुन थालेको भेउ पाइन्छ । खड्गबहादुर सिंह, लीलाध्वज थापा, अच्छा राई रसिक, शिवकुमार राई, कृष्णसिंह मोक्तान, इन्द्र सुन्दासजस्ताले स्वदेश, स्वसमाज औ स्वकालको चित्रण गरेर नेपाली उपन्यासलाई आधुनिकतातिर अग्रसर गराउनामा सकारात्मक योगदान गरे। निजात्मक निबन्धका क्षेत्रमा भने हृदयचन्द्रसिंह प्रधानबाहेक अन्य उल्लेखयोग्य लेखक उति देखा पर्न सकेनन् । ईश्वर बराल, कृष्णचन्द्रसिंह प्रधान, कमलमणि दीक्षितहरूका समीक्षात्मक कृतिले नेपालीमा समीक्षाविधाले नयाँ बाटो पैल्याउन थालेको देखियो ।

२०१७ मा देशमा संसदीय प्रजातान्त्रिक पद्धतिको उत्पाटन गरिएपछि पञ्चायतप्रणालीको उद्भावन भयो। फलस्वरूप राजनीतिको गोत्र नै फेरियो । जनता मौलिक अधिकारदेखि हठात् वञ्चित भयो । यसै परिस्थितिमा लेखकहरूले जुन विवशता औ मासिक क्लेश भोग्नुपर्‍यो, जस्तो सन्त्रास औ सङ्कटसित जुध्नुपर्‍यो त्यसको साँधी नै थिएन । जनजीवनमा व्याप्त विपर्यय विक्षोभ, आपत्तिविपत्ति, आक्रोशअभियोग, यन्त्रणामन्त्रणा, हाहाकार-चीत्कारलाई आफ्ना रचनामा कसरी अभिव्यक्ति प्रदान गर्ने हो भन्ने प्रश्नको उत्तर खोज्नु लेखकहरूका निम्ति आवश्यक भयो । आफ्ना भावना चिन्तालाई सोझै मुक्तकण्ठले प्रकट गर्नु तदानीन्तन राजनैतिक परिस्थितिका सन्दर्भमा विपज्जनक थियो, किनभने त्यसो गर्दा प्रचलित ऐन कानूनका नागपाशले आबद्ध हुनु अवश्यम्भावी थियो । राजकाज चलाउने औ राजनैतिक कर्मीहरूले किसिमकिसिमका छलबल कौशलले दमननीति अख्तियार गर्न थालेको प्रतिक्रिया जनाउन कविहरूले पनि आफ्नै पाराका

छलच्छन्दका अवलम्बनले आवप्रकाशन गर्ने बाटो पैल्याउन थाले । यस उपक्रमणमा तिनका निम्ति प्रतीक, मिथक औ अमूर्त चित्रकल्पमा समाश्रित कूटकथनले सहजोपलब्ध रक्षाकवचको काम गरे। यसरी तिनले राजनैतिक यतास्थितिप्रसूत जडताका विरुद्ध चैतन्यको परोक्षत:प्रकाशत गर्नु स्वाभाविक भयो । कविहरूले आफूलाई एवंरीतिले जोगाउनुपर्दा कवितालाई दुरूह बौद्धिकताका विन्यासले दिग्दिगन्तप्रसारी बहुविध दमनको तन्तुजालले रक्षित पञ्चायततन्त्रको प्रतिवाद गर्ने प्रभावी उपकरणको रूपमा फेला पारे ।

नभन्दै २०१७-४६ का प्रभुस्तवनबाहेक अन्यखाले कविताबाट पञ्चायती व्यवस्था समाजका निम्ति शुभ औ उपकारी हुनै नसक्ने कुरो उद्भासित भयो। राणाकालदेखि नै प्रवीण औ ख्यातनामा केही कविहरूबाहेक अरू कवि २०१७ देखिका परिवर्तित राजनैतिक परिप्रेक्षितसित आफूलाई समीकृत तुल्याउन हच्के । तर नवप्रजन्मका युवजनको प्रतिनिधित्व गर्ने अधिकांश कविहरूले समयसमयका प्रशासनका व्यापक दुर्नीति औ भयावह दमन, राजनैतिक कर्मकाण्डका याजकका विगर्हित आत्मम्भरिता औ छद्माचार अथवा मिथ्याचार, तज्जन्य सामाजिक विसङ्गति औ विकृतिको नानामान्त्रिक व्यञ्जनाले तीव्र तीक्ष्ण प्रतिवादप्रहार गर्न थाले। वस्तुत: २०१७-४६ को कविताको मूलधन नै प्रतिवाद भयो । आक्रोशविज्ञापक, नारावादी,अमित निनादनिविड वक्तव्याश्रयी, गद्यगन्धी भाष्यमय कविताका रूढ प्रचलनले गीतिमयताको दैन्य क्रमवर्द्धमान भयो । त्यति मात्र होइन, कवितामा सूक्ष्मता, सुसंहति, मितकथन, शिल्पनैपुण्य, भाषिक अनुशासन आदि अनिवार्य गुण ठहरिएनन् । शासकश्रेणीका रोषको शिकार नहुन तरुण कविगोष्ठी बौद्धिक जटिलतायुक्त दुरूहतालाई प्रश्रय दिन दत्तचित्त भयो। फलस्वरूप कविता न रसात्मक हुन सके न प्रसादगुणयुक्त । २०१७-४६ का अधिकांश कविता कवित्वका रेखाका धेरै तल झरेका पाइनाले काँचा हातका वक्तव्यनिर्भर शीघ्र लेखनको परिणाम हो भन्ने कुराको स्पष्ट सङ्केत गर्छन् ।

यति हुँदाहुँदै पनि प्रसङ्गान्तर्गत कालावधिका कविताका केही उल्लेखयोग्य पाटा छन् । यथाकालको ताकिता ठम्याई कविता रच्ता पनि त्यसको निम्ति अपेक्षित मर्यादाको रक्षा केदारमान व्यथितले सतत गरे। आफ्नो जस्तो जुनसुकै कृति भएता पनि तिनले त्यसलाई कुशल स्थपतिले झैं सुसंहत संरचना र आंशिक उपादानका सुषम मेलबन्धनले मनोरम बनाए तथा संवेदनशील वाणीसाधकले झैं विषयवस्तुका अनुरूप भावप्रवणता, वाङ्नैपुण्य, प्रसादगुण आदि तत्त्वले ईर्ष्या, पाण्डित्यच्छटाका साथ गीतिधर्मिता, ओजगुणका साथ माधुर्य, यथार्थका साथ रोमान्सिकता, आध्यात्मिक चिन्तनका साथ जागतिक वास्ता औ कौशलका साथ सौन्दर्यक विच्छुरणले तिनका कविता सिद्धहस्त कविका निर्देशन हुन्। शब्दार्थको मर्मज्ञान, प्रतीकको यथायथ निर्वाचन, विम्बको सुसङ्घटन औ उपमाका साधर्म्यका प्रति चनाखा केदारमान व्यथित प्रधानत: कवि हुन्, तिनका व्यवहार कुशल व्यक्तित्वका भिन्नधर्मी पाटा केवल आनुषङ्गिक ।

नवीन शैलीको उद्भावक मोहन कोइराला, मदन रेग्मी, द्वारिका श्रेष्ठ, उपेन्द्र श्रेष्ठहरूका कविता अभितभाषी वर्णनाका अतिरिक्त बौद्धिकताका घटघटाटोपले भाराक्रान्त औ कूटकथनले आकीर्ण पाइन्छन् । तिनको वाक्यपद्धति असमञ्जस हुँदा भावसमुद्भासित हुन पाउँदैन । त्यसो हुनाले तिनका कविता सामान्य पाठकका निम्ति

सुवोध्य नहुनु स्वाभाविक भयो। भिन्न जातीय नवीन शैलीका भूपि शेरचन, कृष्णभक्त श्रेष्ठ, पोषण पाण्डे, कुन्दन शर्मा, कालीप्रसाद रिजाल, हेम हमाल, हरिभक्त कटुवाल जस्ता उद्भावक कविहरूका कविता भने पारदर्शी सारल्य, सारस्य औ प्रसादगुणले सहजसम्प्रेष्य छन् । हरिभक्त कटुवालले वैयक्तिक चित्रचाञ्चल्य, नैराश्य, विभ्रम ऊष्मा औ ऊहापोहका अतिरिक्त क्षुब्ध क्षुण्ण विभाजित मानिसका मनस्कताको सविश्लेषण वीक्षा, दीनहीन विपन्नहरूका मनोदशालाई मर्मस्पर्शी अभिव्यञ्जना प्रदान गरे । तिनका काव्यगुणसम्पन्न गीत पनि उत्तिकै हृदयहारी छन् । यसै कोटिका गीतका रचयिता रत्नशमशेर थापा, कालीप्रसाद रिजाल, दिनेश अधिकारीहरू पनि हुन् ।

सर्वसाधारण नेपाली जनजीवनका निम्ति २०१७-४६ को कालावधि दमनसर्वस्व पञ्चायतमन्त्रले ल्याएको सङ्कटमय कलारात्रि थियो । यस कालावधिका समयमनस्क कविहरूको सङ्ख्या निकै ठूलो छ । यीमध्ये कृष्णभूषण बल, विष्णुविभु घिमिरे, विजय वजिमय, फणीन्द्रप्रसाद नेपाल, मीनबहादुर विष्ट, जीवन आचार्य, दुबसु, अविनाश श्रेष्ठ, शारदा शर्माहरूले ऊर्जस्वितरूका साथ आफ्नाआफ्ना मूल्यमान्यताका दृष्टिभङ्गिले समसमयका चालचित्रको अनेकता अङ्कन गरे ।

अधिकांशतः छन्दोहीन औ असरलगद्यगन्धी कविताको नै मूर्धाभिषिक्त प्रचलन यस कालखण्डमा भयो तापनि केहीले संस्कृतका वार्णिक वृत्तमा स्तरीय गीतिकविता, खण्डकाव्य अथवा महाकाव्यको मौलिक सिर्जना गरे । यीमध्ये भरतराज पन्त, भरतराज मन्थलीय, दैवज्ञराज न्यौपाने, घनश्याम कँडेल, घटराज भट्टराई ,वासुदेव त्रिपाठी, सूर्यबहादुर बिखर्ची अग्रगण्य देखिए ।

यस कालावधिमा कविताका नाना प्रयोग गर्न खोज्ने केही कविगोष्ठी पनि देखा परे । तिनले नितान्त नौलो हो भनेर आफ्ना प्रयोगलाई विशिष्ट बनाउने दाबी गरे र तथाकथित ती प्रयोगका वादविशेषवाची नौलानौला नाउँ राखे, उदाहरणार्थ तेस्रो आयाम, राल्फा, तरलवाद (पछि तरलतावाद) आदि । यिनलाई आन्दोलन पनि भनियो । तर वस्तुतः यी क्षणस्थायी मात्र सिद्ध भए, क्षणजन्मा भएनन् । सम्बद्ध कविगोष्ठीका विज्ञप्तिअनुसार इष्ट लक्ष्यसिद्धिका निम्ति दीर्घजीवी समर्थ उपकरण हुन नसकेकोले तिनलाई आन्दोलन भन्नु एक प्रकारले नाउँको दुरुपयोग थियो । तिनले केही कालका निम्ति अवश्य नै उत्तेजना फैलाए । पछि परन्तु भने तिनका कविता कथित कुनै आन्दोलनसित साँगी लाग्ने खालका नभई काव्यका शाश्वत प्रवाहसित नछुट्टिने गरी समीकृत भए ।

नेपालीमा वर्सेनि एक उच्चस्तरीय उपन्यास छापिएको भए पनि उक्त तीन दशकभित्र तीसवटा उपन्यास छापिनुपर्ने हो तर त्यसो भएन। जे जति छापिए तीमध्ये केही उल्लेखनीय छन् । यी हुन् शिरीषको फूल, एक पालुवा अनेकौं याम, नरेन्द्र दाई, तीन घुम्ती, लीलाम, उज्यालो हुनुअघि, एकादेशकी महारानी, घामका पाइलाहरू, कालो सूर्य, कुमारी शोभा, अविरल बहन्छ इन्द्रावती, ब्रह्मपुत्रको छेउछाउ-जस्ता सामाजिक उपन्यास, सेतो बाघ, सुम्निमा, माधवी, त्रिफट्-जस्ता ऐतिहासिक उपन्यास, अनुराधा नारीमनोविज्ञानकेन्द्रिक औ सर्पदंश बालमनस्तत्त्वआधृत । यी उपन्यासले विभिन्न भावाभिव्यञ्जनका निम्ति समर्थ हुन थालेका गद्यशैलीको विद्योतन गरे ।

प्रकाशित उपन्यासहरूमा रूढ सामाजिक

आचारविचार एवं मूल्यमान्यताले अधिकृत संस्कारको कुफल तथा सर्वस्तरीय दुर्नीतिका विरुद्ध व्यक्तिका आफ्नाआफ्ना पाराको मनस्कता परोक्षत: दमननिविड पञ्चायतन्त्रजन्य कठोर कुटिल यथार्थका नै भावच्छवि हुन् भन्न सकिन्छ । यिनले दुर्वृत्त पाखण्डी ठालू औ प्रशासक अथवा राजनैतिक कमीहरूका अत्याचार औ कुचक्रले गर्दा समाजमा व्याप्त दुरवस्थाले दु:खदीर्ण मानिसको स्थिति, आर्थिक दैन्यले विशृङ्खल पारिवारिक जीवन औ लगामछाडा स्वजनका अधोगति, प्रेमिक औ प्रेमिकाका जीवनको छन्दोभङ्ग एवं अतृप्त अमेल म्लान दाम्पत्यजीवन, पुरुषशासित समाजका सङ्कट शीर्षमा पुगेका औ गृहवन्दिनी झैं जीवनयापन गर्ने नारीको गाथा औ अन्धकार भविष्य आदि विषयको विश्लेषण गरे। अर्कातिर वर्द्धितायन नगरायणका प्रक्रियाले वर्धिष्णु अभिनवीकरणका प्रभावप्रसूत प्रतीयमान सामाजिक परिवर्तनका लक्षण, मध्यवित्तीय समाजका गजदन्ते धरहराका एकान्तवासी रहस्यालापी तथा तह नलागेका वेसोमती पुरुष औ नारीका मानसिक विकृति आदि विषयको पनि केही उपन्यासले उत्थापन गरे । यसरी हेरी ल्याउँदा स्तरीय उपन्यास सङ्ख्यालघिष्ठ भए तापनि तिनले समसमयका नेपाली समाजका विभिन्न पाटा तथा व्यक्तिका मनोवैज्ञानिक वीक्षा निरीक्षा गरेर उपन्यासविधाको राम्रो प्रगति देखाए ।

आधुनिक नेपाली साहित्यका अरू विधाका दाँजामा बढी विकसित विधा कथा हो । प्रत्येक कालको यसका स्वरूप (Form), वृत्तान्त (content) र शिल्प (Technique) तदानीन्तन सामाजिक, सांस्कृतिक, राजनैतिक तथा आर्थिक पटभूमिले प्रभावित तुल्याइएको तथ्य पञ्चायतकालका कथोपकरणले पनि सिद्ध हुन्छ । जुनसुकै क्षेत्रको सिर्जनशीलता होस् त्यो आफ्ना कालका परिवेशको उत्पादनस्वरूप देखिए तापनि सिसृक्षाको मूलमा प्रथास्वीकृत साबिकपन्थी रीतिको भञ्जन तथा नवीन रीतिको अवतारण निहित रहन्छ नै । पञ्चायतकालका कथाका गति, प्रकृति एवं विषयवस्तुमा पनि कथाकारहरूले नवरीति-प्रवर्तन गर्ने प्रशस्त मनस्कता देखाए । यस कालमा अघिअघिका कथाका घटनाघनता, संयुक्त परिवार, मानवहितैषणा, आदर्शायित चरित्र आदि प्रमुख विषयले उति ठाउँ पाएनन् । तिनका सट्टा नरनारीका पारस्परिक सम्पर्कको परिणति देहासक्ति अथवा हृदयासक्ति, बाह्य विफल प्रेम औ मानसिक यन्त्रणा, मधुर अथवा आन्तरिक सङ्घर्ष, सुषम विषम सम्बन्ध, विच्छेद औ नि:सङ्गता, तथा नारीका निम्ति मुक्त प्रेम, मातृत्व अथवा सतीत्वको प्रश्न, कार्यकारणको सन्दर्भका मनन चिन्तन, परिस्थितिविशेषका चापमा परेका व्यक्तिको मानसिक आलोडन औ ममोद्घाटन, आन्तरिक सङ्कट औ सङ्घर्षको प्रकाशन आदि विषय प्रायश: लक्ष्य भए । देशमा किसिमकिसिमका राजनैतिक प्रयोगले सामाजिक जीवन औ आर्थिक प्रणाली खज्मजिन थाल्दा समयबोधका ताकिताले साहित्यको प्रत्येक विधाका गतिपथमा अनेक गलछेंडाका धाँजा फाटे । भग्नचित्त भग्नचेष्ट मानिसका नित्य क्षोभ रोष, विचलन विपर्यास, विषाद विपन्नता, कहर सकस, अभाव अस्वस्ति, उच्छ्वास उजूर ठम्याउने मनस्कामले कथाकारहरूले कथालाई नयाँ दिगन्तरित सञ्चरणशील बनाउन खोजे । यो कुरो २०२५-३० भित्र नयाँ प्रजन्मका पोषण पाण्डे, ध्रुवचन्द्र गौतम, मनु ब्राजाकी, मुरारी अधिकारीहरूले नवीन स्वरूप, विषयवस्तु औ शिल्पसंवलित कथाबाट छर्लङ्गिन्छ । २०३१-३९ का दशकमा यी कथाकार झन्झन् बलीयान् भए । यस कालावधिका अन्य

कथाकारमध्ये ओम्मणि शर्मा, अमर शाह, जैनेन्द्र जीवन, मधुवन पौडेल, वासु बराल, विश्वराज पाण्डे आदिले द्विधादीर्ण, संशयापन्न, हृतसर्वस्व, हृताधिका, भग्नभनोरथ, छिन्नहृदय, असुरक्षित, आकुल व्याकुल, त्रस्त, अत्याचारित अवदमित मासिका मर्म औ दर्दको उद्घाटन गर्नामा विशेष दक्षता देखाए ।

पञ्चायतकालमा एकातिर भूमिसुधार ऐनले गर्दा जग्गाजमीनका खण्डखण्डका विभाजन अनुविभाजनले देशको पारस्परिक कृषिव्यवस्था छिन्नभिन्न भयो र जनसाधारणको आर्थिक मेरुदण्ड भाँचियो भने अर्कातिर शिक्षाको उत्तरोत्तर प्रसारले वर्धमान शिक्षित युवजनका निम्ति कृषिकर्म अर्थकर नहुँदा र जागिरको क्षेत्र फराकिलो हुनका सट्टा झन् झन् खुम्चिनाले आर्थिक विपन्मुक्तिको बाटो पैल्याउनु आवश्यक भयो । निजी क्षेत्रमा स्थापित उद्योगधन्दा औ कलकारखानामा पूँजीपति मालिकका आफ्ना गोष्ठीविशेषका मानिसले नै प्रायशः काम पाए । अनि शिक्षित युवाजनका निम्ति जीवन धान्ने कृतिका खोजीमा सरकारी वा निगमको जागिर मुख्यतः लक्ष्य भयो ।

फलस्वरूप संयुक्त परिवारको विघटन द्रुततर गतिले हुन थाल्यो। बौद्धिक अभिजनमध्ये एकाध अपवादबाहेक सबैजसोलाई आहार, आवरण औ आवासका निम्ति पञ्चायती भृत्यतन्त्रका आचारसंहिताले कार्यतः बाँधिई त्यसको कलपुर्जा हुन करै लाग्यो । यस परि स्थितिमा कर्तव्याकर्तव्यजन्य द्वन्द्वसङ्कुलता, अन्तर्मनका सङ्कटका घातप्रतिघात, जागीर जोगाउन मात्र होइन जागीरमा बढुवा हुनाका निम्ति पनि आत्मम्भरिता औ प्रभुस्तवन तिनका मानसिकताका अविच्छेद्य अङ्ग प्रत्यङ्ग भए । जागीर खाँदा आफ्ना थलादेखि अन्यत्र बस्नुपर्दा संयुक्त परिवारमा प्राप्य आड गुम्यो नै, तत्सह अनिकेत्व, स्वजनहीनता, निःसङ्गता, निर्जडता, सत्ताहीनताले पिल्सिंदा जीवनका बोध औ अनुभव आदिको आवेगमय वर्णन पञ्चायतकालका कथाको विशिष्ट पाटो भयो ।

२०३६ मा पञ्चायतव्यवस्थाका निम्ति कि वार कि पारको स्थिति उत्पन्न हुँदा सो टुङ्ग्याउन अर्का साल जनमत सङ्ग्रह गरियो । त्यसमा निर्दलीय पक्षदेखि बहुदलीय पक्षको पराभव गराउने मतान्तर अति झीनो थियो । प्रतिफलका रूपमा जनजीवनका प्रत्येकजसो क्षेत्रमा पञ्चायततन्त्रका एतावत् वज्रमुष्टिको अँठ्याइ खुकुलिन थालेका लक्षण देखा परे। अनि व्यक्तिचैतन्यको स्वनन कथामा उद्दाम हुन थालेका सङ्केत पूर्वज कथाकारका अतिरिक्त किशोर पहाडी, चन्द्रप्रसाद भट्टराई, ध्रुव मधिकर्मी, नकुल सिलवाल, नयनराज पाण्डे, रघु ख्वाउँजू, रत्न कोजू, राजेन्द्र चोथाले, शशि पाण्डे, शङ्करकुमार श्रेष्ठ, शरद पौडेल, शारदा शर्मा, सन्तोष भट्टराई, सबल आचार्यहरू जस्ता नयाँ पाउलका कथाकारहरूका रचनामा ध्वनित हुन थाल्यो । यसप्रकार पञ्चायततन्त्रका नङ्ग्रा औ दाह्राले रक्ताक्त अभ्यन्तरबाट जनसाधारणका दलन, शोषण, दोहन, उत्पीडन, व्यक्तिसत्ताका चूर्णनको तीव्र प्रतिक्रिया कथाका माध्यमले भूरिधा अभिव्यक्त भए। अमर शाह, ध्रुवचन्द्र गौतम, मधुवन पौडेलले तदानीन्तन प्रस्तुत गरेका कथामा स्वरूप, विषयवस्तु औ शिल्पका नयाँनयाँ प्रतिमानको उद्भावन गरेर कथाफाँटमा आफ्ना पाका हातको छाप बसाले ।

यहाँ कुन कुरो उल्लेख्य होला भने झकीझकाउ पोशाकले आच्छादित शिल्प मात्र अलङ्कृत खोल झैं व्यवहार्य हुन्छ र कथाको मर्म स्खलित भई ओझेलमा पर्छ । केवल खोल नै चिरिचिट्ट पार्ने चेष्टाले कथाउत्कर्ष प्राप्त हुँदैन । उत्कर्ष त मर्मस्पर्शी जीवनानुग

कथामा नै साध्य हुन्छ । तर जीवनानुग मात्र भएर पनि हुँदैन, जीवन मुखीनता कति पत्यार लाग्दो छ सो नै महत्वपूर्ण हो । प्रकारान्तरले भनौं, विश्वासयोग्य जीवनानुग कथा नै सार्थक मानिन्छ । कथामा वर्णित जीवन औ जगत् वास्तव जीवन औ जगत्सित नङ औ मासु झैं नछुट्टिने भए कथाको सार्थकता स्थापित हुन्छ । वास्तववादी कथाले सर्वजनीन जीवनतन्तुको चयन औ चिरन्तन सत्यका प्रतिच्छविको उन्मोचन गर्न सक्ने कथाकार सफल हुन्छ । श्वासरोधी पञ्चायततन्त्रका अङ्कुशले जति कजाइए तापनि युगका मानसिकता पर्गेल्ने कथाकारहरूले मानिका जीवनका क्रियाकलाप, सामाजिक चलचित्र, यथार्थ जगत्लाई अर्थ्याउन सक्ने हुतीले चित्ताकर्षक अभिज्ञताको बेस सम्प्रेषण गरे । तिनका कथाले समसमयको समाज भूरिधा चिह्नित भयो ।

चर्चित कालावधिमा नारीकेन्द्रिक कथा निकै लेखिए । यी कथामा नारीसंसारका उज्याला पक्षभन्दा अँध्यारा पक्षको बढी चित्रण भयो । यस्ता अँध्यारा पक्षका कथामा नारीको विदीर्ण प्रतिमा पाइन्छ । नारीकेन्द्रिक कथामा आश्रिता, उपेक्षिता, पतिता, शिक्षिका, श्रमिका, सेविका, गृहिणी, प्रणयिनी, एकाकिनी,विधवा, वल्लभा, वत्सला आदि चिरन्तनी नारीका मूर्ति (archetype) पाइन्छन् । एउटा कुन कुरो परि लक्षित हुन्छ भने पुरुषकथाकारले भन्दा बढी नारी कथाकर्त्रीले स्त्रीजातिका संसार एवं नै समस्याको समधिक चित्रण गरेका छन् । यो कुरो अनिता तुलाधर, पद्मावती सिंह, पारिजात, बेञ्जु शर्मा,भागीरथी श्रेष्ठ, मञ्जु काँचुली, माया ठकुरी, शारदा शर्मा आदिका कथाबाट स्पष्ट हुन्छ । तर समग्रत: विचार गर्दा महीयसी नारीश्वरीको चित्रण बिरलाकोटि नै पाइन्छ । यी कथामा सेक्सपिअर को दौर्बल्य नै नारीको नामान्तर हो भन्ने उक्ति चरितार्थ हुन्छ । जस्तै भनौं लोग्ने जतिसुकै दुर्मत, दुर्वृत्त, दुर्मुख औ अत्याचारी भए तापनि स्वास्नीको सत् अव्यय हुनुपर्ने, स्वास्नी सन्तानप्रसविनी मात्र होइन द्रविणप्रसविनी पनि हुनुपर्ने एवं जतिसुकै निर्यातित भए तापनि विवाहविच्छेदका निम्ति अदालतका शरण नपर्ने देखाइएको छ । कथाकार तथा कथाकर्त्रीहरूले नयाँ मुलुकी ऐनमा नारीले पाएका अधिकारको हेक्का किन राख्न सकेनन् भन्ने प्रश्न वारंवार उपस्थित हुन्छ । नारी आद्याशक्ति हुनाका सट्टा पुरुषका निम्ति सम्पत्ति, भोगपण्य, मांसपिण्डविशेष प्राणी एवं यन्त्रवत् चालित हुने सेविकासरह ठानिएका छन् । किशोरी होस् वा सधोयुवती, सधवा होस् वा विधवा, पूर्णयौवना होस् वा विगतयौवना, गृहिणी, पसल्नी, श्रमिका, सेविका, आश्रिता, जागिरे, ढाक्रे जसलाई होस् तमसाप्रलिप्त कामार्त पुरुषले फकाउनै नपर्ने, श्येनदृष्टिले ताक्नासाथ गाँजेर बिताउन पाइने रहेछ भन्ने आभास विशेषत: परशु प्रधान औ मनु ब्राजाकीका कथाले दिएका छन् । भाउँभणिताप्रतिम ती कथामा नारीलाई श्वराजका छाडा पुरुषलाई देह सुम्पदा ननुनच गर्नुपर्दैन । पूर्वराग वा चित्ताराधन निष्प्रयोजन ठानिन्छ । पुरुषहरू परदार्यरत, अगम्यागामी, जारकर्मपरायण, उद्यत रक्षक हुनाका सट्टा उद्धृत भक्षक हुन्छन् औ नारी धर्षिता अथवा सन्मार्गभ्रंशिता, ती विपन्मुक्तिको बाटो पाउँदैनन् । पुरुषका निम्ति नारी शस्यक्षेत्र हुन्, पुरुषले जसरी खेती गरोस्, जे रोपोस् त्यो उसैका चलनचल्तीको वस्तु हो ।

नारीकेन्द्रिक कथाबाट अरू के बुझिन्छ भने पुरुषशासित समाजमा नारीप्रति दुर्व्यवहार सामान्य व्यापार हो । वस्तुत: पुरुषशासित समाजको इतिहास नारीका अधिकारहीनताको इतिहास हो । नारी हृताधिकार मात्र होइनन्

तिनको स्वतन्त्र व्यक्तिसत्ता पनि अकल्पनीय ठानिन्छ । बाल्यकालमा आमाबाबु, यौवनमा लोग्ने एवं वृद्धावस्थामा छोराका अधीनस्त हुन्छ नारीको जीवन । नस्वातन्त्र्यमर्हति नारी"- यो हो पुरुषशासित समाजका शास्त्रकारको विधान । नेपाली समाज पनि पुरुषशासित नै हुनाले कथाकारहरूले नारीलाई वस्तुसामग्रीसरह ठाने भने किमाश्चर्यमत: परम् ! समाजमा पुरुष औ नारी दुवै हुन्छन् र एकलाई अर्काको खाँचो पर्छ ।

यति हुँदाहुँदै पनि पञ्चायतकालका केही कथामा सत्ताशालिनी नारीको चित्रण अवश्य पाइन्छ । जस्तै भर्नौ मुरारि अधिकारीको 'इमरितिया' नामक कथामा इमरितियाजस्तो जब्बर नारीचरित्र अर्को होला जस्तो लाग्दैन । परिवर्तित सामाजिक सन्दर्भमा विविध दृष्टिभङ्गिले दाम्पत्य जीवनको अर्थ्याइ, पतिद्वारा उपेक्षिता पत्नीको मानसिकता, नरनारीका अपरिणत विफल प्रणय, बूढी कन्ने अथवा विधवाको मनोदशा, निषिद्ध प्रेम, अन्यासक्ति आदि विषय चर्चित कालका कथामा बढी उपजीव्य भए । नयाँ मुलुकी ऐनले नारीमुक्तिको बाटा खोलि दिए तापनि एकाध कथामा मात्र पारपाचुकेको तिर्यक् उल्लेख गरिएको छ । अशिक्षित तथा कुसंस्काराच्छन्न नारीले पतिका उत्पीडनदेखि निस्तार पाउन न्यायालयमा इन्साफ नखोज्नु बुझ्न सकिने कुरो हो । तर शहरमा नै हुर्केका उच्चशिक्षित औ नवकुवेरका विवाहिता छोरीहरूले सुद्ध लोग्नेका निर्यातनदेखि उन्मुक्त हुन आफूले पाएको कानूनी अधिकार नखोज्नु चित्तबुझ्दो लाग्दैन । जीवनमा जति चूक घोप्टिए पनि, अपेक्षित प्रणयसुख औ माधुर्यमण्डित दाम्पत्यजीवनको अभाव भए-तापनि नारीहरूले सहे विदीर्ण मन लिएर वेदनासिक्त औ दु:खका झञ्झाले आहत भई । तिनका सत्ता, आत्मसम्मान औ गौरव सबै धूलिसात् भए ।

चर्चित कालमा ग्रामाञ्चलका कथाको फाँटै निकै बढ्यो । यस दिशातिर अमर शाह, ओम्मणि शर्मा, ऋषिराज बराल, केदार पोखरेल, चन्द्र प्रसाद भट्टराई, नन्दराम लम्साल, मधुवन पौडेल, मुरारि अधिकारी, राशि पाण्डे, सनत् रेग्मी आदिले ग्राम्य जीवनका कथा व्यथा, समस्या सङ्कट राम्ररी पर्गेल्न खोजे । पञ्चायतकालमा नगरायणको प्रक्रिया वर्द्धितायन र जागीरका सिलसिलामा मानिस आफ्ना थलादेखि विच्छिन्न हुँदा लेखकहरूले ग्राम्याञ्चलका समाज, संस्कृति, समस्या औ सङ्कटको कथा प्रस्तुत गर्ने ध्याउन्न देखाएको प्रतीत हुन्छ ।

विद्वान्हरूका मतानुसार विन्दुमा सिन्धुको स्वाद दिने विधा कथा हो । यसको परिसर सानो हुनाले चरित्र चरित्रका माझ सङ्घर्षको सृष्टि गर्दा घटनानुघटनाका समावेशले जीवनको पूर्णाङ्ग चित्र उपस्थित गर्न सकिन्न । कथा र उपन्यासको मूल पार्थक्य यही हो । यसमा न परिपार्श्वका वातावरणका पूर्ण प्रस्फुटनको न नाटकमा झैं संलापका सन्निवेशको अवकाश रहन्छ । कोठाका एक झ्यालबाट सुटुक्क पसी अर्का झ्यालबाट फुत्त बाहिर निस्कने प्रकृति यसको हो । त्यस सञ्चरणभित्रका कथाका आयोजनको मूल ध्येय हुन्छ पाठकमा कुतूहल जगाउनु । त्यस आयोजनको परिसर नै कथालाई प्राप्य हुन्छ सो नै पाठकले देख्न पाउँछ र त्यसैभित्र कथाकार आफ्नो किम्मत देखाउँछ । पञ्चायतकालमा जुन प्रकारको राजनैतिक अस्थिरता व्याप्त थियो त्यस परिस्थितिमा लेखकहरूलाई उपन्यासलेखनका निम्ति धैर्यको अभाव हुनाले हो क्यारे कथाका माध्यमले जीवनका विविध पक्षको चित्रण गर्नु सहज भयो । त्यसो हुनाले कथाको फांट निकै फराकिलो भयो । केही कथाकारले गद्यशिल्पको

राम्रो निदर्शन गरे तर अधिकांश कथाकारले परिणत नभएको प्रमाण किसिम किसिमका भाषिक त्रुटि विच्युतिले दिए । सम्भवतः यो द्रुतलिखनको नै परिणति हो ।

सिनेमा, टेलिभिजन आदि मनोरञ्जनका किसिम किसिमका साधनले गर्दा नाटक ह्रासोन्मुख हुन थाल्यो । यस कालमा सशक्त नाटककारका रूपमा विजय मल्लले निकै ख्याति पाए । हास्यरस औ निजात्मक निबन्ध पनि ओन्हालातिर लागे तर आत्मजीवनी औ जीवनीका ग्रन्थले वाङ्मयलाई फराकिलो पारे। अन्य विधामध्ये भाषिक औ समीक्षात्मक अनुसन्धान निकै वृद्धिशील भए। ईश्वर बराल, कृष्णचन्द्रसिंह प्रधान, केशवप्रसाद उपाध्याय, घटराज भट्टराई, चूडामणि बन्धु, तारानाथ शर्मा, दयाराम श्रेष्ठ, नरहरि आचार्य, नरेन्द्र चापागाईं, पूर्णप्रकाश यात्री, बालकृष्ण पोखरेल, मोहनराज शर्मा, बासुदेव त्रिपाठी, शरदचन्द्र शर्माहरूले यी क्षेत्रका नयाँ दिगन्तको उन्मोचन गरे ।

२०४६ का अन्तमा निर्दलीय पञ्चायतव्यवस्थाको इतिश्री भयो । बहुदलीय प्रजातन्त्रको पुनःस्थापना भएका फलस्वरूप नेपाली जनताको गुमेको वाक्स्वतन्त्रता फिर्ता भयो। कालान्तरमा नेपाली साहित्यको गतिपथ कुन दिशातिर लाग्ला सो भविष्यको कुरा हो ।

नेपाली साहित्यका कालविभाजनका अध्ययनले के देखिन्छ भने युगका चिन्ताभावनाले प्रेरित युगान्तरकारी लेखकहरू परम्पराको भञ्जन, नवमार्गको प्रवर्तन, भाषारीतिको नवव्यञ्जना आदि कार्यतिर संलग्न भइरहे । भाव औ भाषाको साहचर्य, शिल्पकर्मको सार्थक प्रस्तुति मानस्तरीय रचनाशैलीको प्रतिमान प्रतिष्ठित गर्ने लेखक कालजयी हुन्छन् । यस्ता कृतिकार शाश्वत हुन्छन् र ती जनमानसमा विराजमान भइरहन्छन् । नेपाली साहित्यको वैकासिक प्रगतिमा यस्ता कृतिकार अनेक देखा परे । प्रत्येक युगमा तिनको स्थान अक्षुण्ण रहिरह्यो । नेपाली साहित्यका विभिन्न कालको जे जस्तो गति प्रकृति एवं प्रगति देखिए तापनि ती कृतिकारको प्रभाव अपसारित हुन सकेन । परम्परा औ नव्यताको सेतुबन्धन नेपाली साहित्यको विशिष्ट अङ्ग हो पनि ।

–ई. ब.

नेपाली लोकसंस्कृति र लोकसाहित्य– विश्वको सर्वोच्च शिखर सगरमाथाद्वारा सुशोभित नेपालको उत्तरी भागमा गगनचुम्बी हिमशृङ्खलाहरू छन् भने त्यसका मुनि क्रमशः पृथक्पृथक् भूबनोट र हावापानी भएका भोट, लेक, पहाड, कछाड, भित्री मधेश र तराईभूभागहरू पर्दछन् । यिनै भूभागका खोलानाला, वनजङ्गलका सेरोफेरामा आदिकालदेखि बसोवास गर्ने बासिन्दाहरूले डल्ला फोरे वनजङ्गल फाँडे, झोपडी र घर कटेरा ठडयाए, बारीका कान्ला र खेतका आली बनाए, खेतीपाती गरेर वस्तुभाउ पाले अनि स्वच्छ प्राकृतिक वातावरणमा उठबस गरी अनेकन दुःखकष्ट विघ्नबाधाहरूसँग सङ्घर्ष गरी जीवनयापनका क्रम चलाए, सुखदुःख अनुभव गरे । तर मानिस समाजमा बस्ने प्राणी भएको हुनाले, सामूहिक रूपमा नै आफ्ना समृद्धि र उन्नतिका लागि सतत प्रयत्नशील हुने गर्दछ । त्यसैले तिनीहरू जीवनोपार्जनमा मात्र सन्तुष्ट भएनन् न त भौतिक आवश्यकता पूरा गर्दै लैजानुमा मात्र सीमित नै भए। तिनीहरू त आफ्ना जीवनलाई अझ बढी उन्नत र अझ बढी समृद्ध बनाउनका लागि अनेकन चिन्तनमननका प्रक्रिया पनि अनुसरण गर्न पुगे र त्यसैको परिणामस्वरूप आफ्ना विचार र कर्मको क्षेत्रमा तिनीहरूले आफ्ना ज्ञान, बुद्धि प्रयोग गरेर इतिहास र संस्कृति पनि सिर्जना गरे। यसै

परिप्रेक्ष्यमा लोकजीवनसँग युगानुकूल भएर आफ्नै भाषा र आफ्नै मुटुको स्पन्दनमा आफ्ना जीवनशैलीलाई सरस र सुन्दर तथा सुखमय र कल्याणमय बनाउनका खातिर तिनीहरूद्वारा सिर्जना गरिएको मनोवैज्ञानिक अभिव्यक्तिले लोकसंस्कृतिको रूप धारण गर्न पुग्यो जसभित्र थरीथरीका लोकविश्वास, लोकमान्यता र लोकपरम्पराहरू, लोकरीतिरिवाज र लोकप्रथाहरू तथा उखानटुक्का, गाउँखाने कथा, दन्त्यकथा, लोकगीत आदि समावेश हुन आउँछन् ।

लोकसंस्कृतिको क्षेत्र ज्यादै विशाल छ । त्यसैको एक प्रमुख अभिन्न अङ्गको रूपमा लोकसाहित्य रहेको छ। वास्तवमा उखानटुक्का, गाउँखाने कथा, दन्त्यकथा, लोकगीत आदिको समष्टि नै लोकसाहित्यको विशुद्ध रूप हो। एक किसिमले लोकसंस्कृति भनेको एक विशाल वटवृक्षसमान हो भने, त्यसैको एक प्रमुख हाँगा हो लोकसाहित्य ।

नेपाली लोकसंस्कृतिको मूलस्रोत नेपाली लोकजीवनमै आधारित हुने हुनाले साहित्य, सङ्गीत र कलाको जुन आफ्नोपन हुन्छ त्यसको मूलजरो पनि लोकजीवनमै निहित हुन्छ तथा त्यसको प्रारम्भ पनि लोकजीवनबाटै हुन्छ ।

लोक शब्दले सामान्यतया संसार अथवा जगत् भन्ने अर्थबोध गर्ने भए तापनि लोकसाहित्यसँगको यसको अर्थ स्पष्ट गर्दा यसले मानवसमाजको ग्रामीण परिवेशमा परम्पराको प्रवाहमा जीवित रहने वर्गलाई बुझाउँछ । यस किसिमको वर्गमा अभिजात्य संस्कार र शास्त्रीयता गौण भएर रहेको हुन्छ । यसैले लोकसाहित्य भन्नाले समाजको मस्तिष्क अथवा प्राणस्वरूप मौखिक रूपले जीवित भइरहेको अलिखित वाङ्मय हो यसलाई समाजले पुर्ख्यौली साझा श्रीसम्पत्तिको रूपमा अङ्गीकार गरिराखेको हुन्छ । अतः यो कृत्रिम साहित्य होइन न त व्यक्तिगत अधिकार कायम भएको योजनाबद्ध तरीकाले परिमार्जित गरिएको साहित्य नै यसैले लोकसाहित्यलाई अपौरुषेय साहित्य पनि भन्ने गर्दछन् किनभने यस्तो लोकसाहित्यलाई कुनवेला कसले सिर्जना गर्न पुग्यो भन्ने कुरो अत्तोपत्तो नै हुँदैन ।

नेपाली लोकसाहित्य नेपालीहरूले आफ्ना साथमा बोकिल्याएको तथा लोकजीवनले ओतप्रोत गरिराखेको साहित्य हो । यो नेपाली माटोमा भिजेको हुन्छ तथा यसलाई नेपाली जलवायुले हुर्काइराखेको हुन्छ । यसमा नेपालीहरूको विशुद्ध लोकसंस्कृति र आफ्नैपनको शैली रहेको हुन्छ । गाउँघरे चरीको सुमधुर लयमा, गाउँघरे झरी वर्षाको तालमा, गाउँघरे झर्ना नदीनाला खहरेको सुसेलीमा, गाउँघरे डाँडाकाँडा पाखा फाँट मैदानका परिवेशमा, गाउँघरे सुखदुःख चिन्तनमननको अनुभवमा गाउँघरे सामाजिक-आर्थिक जीवनचक्रको प्रवाहमा, गाउँघरे जनताकै नैसर्गिक हृदयको उद्गारमा नेपाली लोकसाहित्य सिर्जना भइरहेको हुन्छ । यसको गतिशीलता गाउँघरकै चित्रणमा निर्भर गरेको हुन्छ तथा यसको भाषा, साहित्यमा पनि गाउँघरे जनताकै मौखिक ठेट शब्दहरूको प्राचुर्य रहेको हुन्छ । अनि नेपाली मुटुको धुकधुकीको चालले यसलाई सदा सजीव पारि राखेको हुन्छ ।

लोकसंस्कृतिअन्तर्गत लोकसाहित्यको समष्टिलाई प्रमुख अङ्गको रूपमा यसरी केलाएर हेर्न सकिन्छ–

उखानटुक्का– नेपाली उखानटुक्काहरू नेपाली समाजका हृदयभित्र तरङ्गित भइरहने मनोभाव तथा अनुभूतिका सिर्जनाहरू हुन् जुन नैसर्गिक रूपमा ओजपूर्ण र भावपूर्ण हुनुको साथै स्पष्ट, सरल र सुबोध भएर नेपाली बोलीचालीको भाषामा परम्परा बोकेर पुर्ख्यौली

नासोको रूपमा जीवित र प्रचलित भइरहेका हुन्छन् । वास्तवमा उखानटुक्काहरू भनेका विशेषत: लोकजीवनमा हृदयकोशको रूपमा रहेका हुन्छन् । यिनीहरूको प्रयोग भाषाको अलङ्कार बनेर ठाउँ गुण मौका हेरी जुनवेला पनि भइरहेको हुन्छ । के ठूला, के साना, के धनी, के गरीब, के शिक्षित, के अशिक्षित सबैका साझा सगोल श्रीसम्पत्तिका रूपमा उखानटुक्काहरू लोकसाहित्यमा ढुकुटी नै बनेका हुन्छन् ।

हेर्दा उखानटुक्का भनेको एकै शाब्दिक कलेवरको झैं देखा पर्दछ तर उखान र टुक्कामा विशेष अन्तर छ । उखानको आकृति वाक्यको रूपमा देखा पर्दछ भने टुक्काको आकृति चाहिं खण्डवाक्यको रूपमा । उखान यसको आकृतिमा कुनै परिवर्तन नभइकन नै सिङ्गो रूपमा प्रयोग हुने गर्दछ तर टुक्काको प्रयोगमा भने व्याकरणका काल, पुरुष, वचनअनुसार परिवर्तन पनि भइरहन्छन् । फेरि उखानको प्रयोगमा व्यञ्जनाशक्तिको प्राधान्य रहेको हुन्छ तथा यसको भाषिक अभिव्यक्तिमा दृष्टान्त अथवा उपमाद्वारा विशेष वजन थपिदिएको हुन्छ । तर टुक्काको प्रयोगमा भने सोझो अर्थ (वाच्यार्थ) को अतिरिक्त टेढो अर्थ (लक्षार्थ) कै गहकिलो वजन रहेको हुन्छ, यसको आकृतिमै पनि अनेकपदीय हुनुको अतिरिक्त सानोमा एकपदीय सम्म पनि हुन सक्छ । उदाहरणार्थ–

उखान- 'खोलो तर्‍यो लौरो बिर्स्यो ।'

अर्थ- आफ्नो स्वार्थ सिद्ध भएपछि आफूलाई गुण लाउनेहरूलाई चटक्क बिर्सेर वास्ता नगर्नु ।

प्रयोग- मैले त्यो मान्छेलाई दुःख पर्दा धेरै पो सहयोग गरी गुण लाएको थिएँ । अहिले ऊ ठूलै ओहदामा बसेको छ । तर अहिले उसले मलाई बाटोमा देखे पनि नदेखे जस्तो गरेर हिंडेको चाल पाउँदा 'खोलो तर्‍यो, लौरो बिर्स्यो भनेको साँच्चै हो' रहेछ जस्तो अनुभव भयो ।

टुक्का- 'कनसिरी तात्नु ।'

अर्थ- यसको सोझो अर्थ हो कानको छेउमा उम्रेका रौं तातिएर आउनु । तर यसको टेढो वा व्यङ्ग्य अर्थ हो कारणवश कसैप्रति रिस उठ्नु, डाह ईर्ष्या, द्वेषभाव जाग्नु ।

प्रयोग- उसले मलाई कपोलकल्पित आरोपहरू लगाउँदा मेरो त कनसिरी नै तातेर आयो । उसले मसँग हेरेर कुरा गर्‍यो कि त, मेरो त सबभन्दा पहिले कनसिरी नै तात्न थाल्छ । कनसिरी तात्यो कि त्यो मान्छे जुरुक्क उफ्रिहाल्छ ।

एकपदीय टुक्का- 'गाईजात्रा अथवा गाईजात्रे ।'

अर्थ- यसको सोझो अर्थ हो गाईलाई सिंगारेर गरिने जात्रा । तर यसको टेढो अर्थ हो- छाँटकाँट, रङ्गढङ्ग नमिलेको, अव्यवस्थित अवस्था ।

प्रयोग- म यो लुगा लाएर भोजमा गएको त सबजनाले मलाई ट्वालट्वाल्ती हेर्न थाले । वास्तवमा मैले त्यसवेला हडबडमा उल्टो सुरुवाल लाउन पुगेको चालै पाइनँ । त्यसैले मेरो त भोजमा गाईजात्रा नै भयो । एकजना भलादमी मान्छेले त मलाई देख्नेबित्तिकै 'ऊ हेर एकजना गाईजात्रे आयो' भनेको पनि सुनें ।

नेपाली भाषामा प्रचलित उखानहरू कुनै साना र कुनै ठूला स्वरूपका छन् । साना स्वरूपका उखानहरू टिप्न र सम्झना गरी राख्नका लागि सरल र सुबोध हुन्छन् । लामो स्वरूपका उखानहरू पनि अनुप्रास मिलेका छन् भने चिटिक्क, लयदार परेका हुन्छन् । उदाहरणार्थ –

सानो स्वरूपका- १) नासो पासो, २) हाँस्यो कि नास्यो, ३) लोग्ने झाँक्री, स्वास्नी

बोक्सी, ४) हात्ती आयो हात्ती आयो फुस्स, ५) आए आँप गए झटारो,

लामो स्वरूपका- १) आज पनि पिँडालु, भोलि पनि पिँडालु, ससुराली जाँदा बाह्रैहातको पिँडालु, २) एक दिनको पाहुना मीठोमीठो खा, दुई दिनको पाहुना जसोतसो खा, तीन दिनको पाहुना जतासुकै जा ।

नेपाली उखानहरूमा भाषाको जति राम्रो संरचना हुन्छ, त्यसमा उत्तिकै शैली र अर्थको पनि चमत्कार हुने गर्दछ । जस्तो-

अर्तीउपदेशप्रधान उखानहरू १) रिन लागे नडराउनु, दिन लागे डराउनु, २) अन्धाको देशमा आँखा चिम्लनु, लङ्गडाको देशमा खुट्टा खुम्च्याउनु ।

दृष्टान्त र उपमाप्रधान उखानहरू- १) बाघ बूढो भएपछि फट्याङ्ग्रा टिप्छ २) भाङ्ग्राको टोपीलाई गुहेँलीको फूल ।

शब्दालङ्कारप्रधान उखानहरू- १) बहुलाहा कुकुरलाई फूलबारीको डेरा, २) लोग्नेस्वास्नीको झगडा परालको आगो ।

व्यङ्ग्य र हास्यप्रधान उखानहरू - १) कुकुरलाई मासु पैंचो, २) आजै टीका नलाएको आजै तरुनी भेटेको ।

प्रश्नोत्तरप्रधान उखानहरू– १) घिउ केमा पोखियो दालैमा, २) केटी कस्ती छ बोल्नै नपर्ने, केटो कस्तो छ हेर्नै नपर्ने ।

नेपाली भाषामा चिटिक्क परेका अनेक प्रकारका उखानटुक्काहरू पाइन्छन् । यसले गर्दा नेपाली लोकसाहित्य ज्यादै धनी भएको छ ।

गाउँखाने कथा- नेपाली लोकसाहित्यमा गाउँखाने कथाको आफ्नै विशिष्ट स्थान छ र लोकजीवनमा यसको रोचकता र लोकप्रियता निकै रहेको हुन्छ । यसका विषयवस्तुहरू पनि गाउँघरकै सेरोफेरोमा छरिएर रहेका हुन्छन् । बसिबियाँलोको समयमा लोकमनोरञ्जनको रूपमा, केटाकेटीहरूको बुद्धि तिखार्नमा र समस्यापूर्तिको रूपमा पनि गाउँखाने कथा झिक्ने र भन्न लाउने चलन छ र यसको प्रयोगमा आफ्नै एउटा शैली छ । वनजङ्गलमां दाउरापात मेलामा जाँदा, चौतारीमा थकाइ मार्दा, घरका आँगन र पेटीमा जम्मा हुँदा तथा हिउँदे याममा घरभित्र अगेनुको वरिपरि आगो ताप्न लाग्दा गाउँखाने कथाको प्रसङ्ग स्वत: उठ्न थाल्छ । विशेषत: केटाकेटीहरूद्वारा आफूहरूभन्दा पाकासँग गाउँखाने कथा हाल्न अनुरोध गर्दा गाउँखाने कथाको प्रसङ्ग शुरु हुन थाल्छ, जस्तो-

'वनतिर जाँदा घरतिर मुख, घरतिर आउँदा वनतिर मुख' भनेको के हो ?

प्रश्नको रूपमा अथवा अड्कोको रूपमा हालिने यस किसिमको गाउँखाने कथाको ठीक मिल्ने उत्तर श्रोतावर्गबाट प्राप्त भएन भने अर्थात् श्रोतावर्गबाट अड्को फुकाउन नसकिने भयो भने, गाउँखाने कथा हाल्ने व्यक्तिले श्रोतावर्गसँग रसिलो पारामा माग गर्दछ- "म अड्को फुकाउन त फुकाउँछु तर यसको निमित्त तिमीहरू मलाई के दिन्छौं ?" यसैबखत श्रोतावर्गको तर्फबाट गाउँखाने कथा हाल्नेलाई 'फलानो गाउँ' दिने भन्ने प्रस्ताव हुन्छ । अनि गाउँखाने कथा हाल्ने व्यक्तिले फुरुङ्ग भई भन्छ "तिमीहरूले मलाई दिएको त्यो गाउँको सेरोफेरो राम्रो जति सबै मेरो, नराम्रो जति सबै तिमीहरूको, मीठोमीठो सबै मलाई, तीतोतीतो जति तिमीहरूलाई ।" श्रोतावर्गको उत्सुकता झन् बढ्न थाल्छ । गाउँखाने कथा हाल्नेले फेरि पनि 'अत्ती न पत्ती नजान्ने कथा' क्या हो ?, श्रोतावर्गबाट पनि 'अँ, क्या हो ?' भनेपछि गाउँखाने कथा भन्नेले बल्ल सोधिएको प्रश्न वा अड्कोको अर्थ फुकाउँदै भन्छ-

'वनतिर जाँदा घरतिर मुख, घरतिर

आउंदा वनतिर मुख' भनेको बन्चरो हो ।

(यस गाउंखाने कथाको शाब्दिक अर्थ स्पष्ट नै छ तर यसले सङ्केत गर्न खोजेको अभीष्ट कुरो चाहिं स्पष्ट छैन, वास्तवमा त्यो बन्चरो हो, किनभने गाउंघरमा मान्छे दाउरा काट्न बन्चरो कुममा बोकेर जब वनजङ्गलतिर लाग्छन् त्यसवेला तिनका बन्चराको धारिलो मुख घरतिर फर्किराखेको हुन्छ । वनजङ्गलबाट दाउरा काटिसकेर घर फर्कंदा उसले आफ्नो बन्चरो फेरि कुममा बोकेर ल्याउंदा त्यसवेला उसको बन्चरोले आफ्नो धारिलो मुख वनतिर फर्काइराखेको हुन्छ)

गाउंखाने कथाको अड्को फुकेपछि, एकथरी श्रोताहरू साधारण जानिराखेको कुरो पनि फुकाउन नसकेकोमा मुन्टो निहुराउंछन् भने अर्का थरी श्रोताहरू नजानेको कुरो थाहा पाएर रमाउन र हांस्न थाल्छन् । गाउंखाने कथाको नाम सार्थक हुन थाल्छ ।

(क) नेपाली भाषामा अनेक रसिला र गम्भीर गाउंखाने कथाहरू पाइन्छन्, जस्तो स-साना आकृतिका केही गाउंखाने कथाहरू-

१) 'आमा दिन्छे, छोरी खान्छे' भनेको के हो ?

उत्तर- गाग्रीबाट करूवामा पानी सारेको ।

२) 'कसौंडी पाक्यो, भात कांचै' भनेको के हो ?

उत्तर- अम्बा ।

३) 'गोलो घरको न झ्याल न ढोका' भनेको के हो ?

उत्तर- फर्सी ।

४) 'छोरो हान्ने, आमा रुने' भनेको के हो ?

उत्तर- घण्ट

५) 'नौतले घरको झ्याल न ढोका' भनेको के हो ?

उत्तर- बाँस

(ख) ठूलो आकृतिका तर अनुप्रासयुक्त लयदार गाउंखाने कथाहरू-

१) 'खाउं-खाउं रोटी खाइ नसक्नु, दाउं-दाउं बहर दाइ नसक्नु, टेकूं-टेकूं लौरी टेकि नसक्नु' भनेको के हो ?

उत्तर- सूर्य, बाघ र सर्प ।

२) 'नखाउं त दिनभरिको शिकार, खाउं त कान्छा बाबुको अनुहार' भनेको के हो ?

उत्तर- बाँदर ।

३) 'यो मेरो टेक्ने, यो मेरो छेक्ने, परि आएको वेलामा पुर्पुरो सेक्ने' भनेको के हो ?

उत्तर- लौरो ।

(ग) लोकजीवनको चित्रण भएका गाउंखाने कथाहरू-

१) 'हिंड्दा बुई चढ्ने बस्दा लड्ने' भनेको के हो ?

उत्तर- डोको ।

२) 'आफू भने थाङ्ने, घोडा चढी माग्ने' भनेको के हो ?

उत्तर- घुम ।

३) 'हिउंचुलीमा डढेलो लाग्यो, भीमफेदीमा खैलाबैला' भनेको के हो ?

उत्तर- तमाखु खाएको ।

४) 'राती गाई पानी खाएर आई, सेती गाई पानी खान गई' भनेको के हो ?

उत्तर- सेल पकाएको ।

५) 'लहरो तान्दा पहरो गर्जियो' भनेको के हो ?

उत्तर- मही पारेको ।

(घ) प्रतीकात्मकता बोध गराउने गाउंखाने कथाहरू-

१) 'दुईतिर खोल्सो माझमा डांडो' भनेको के हो ?

उत्तर- नाक ।

२) 'वरिपरि डाँडा, माझमा खोल्सो' भनेको के हो ?

उत्तर- मुख ।

३) 'एक जना मान्छेको जीउभरि प्वाल' भनेको के हो ?

उत्तर- डोको ।

४) 'लामो हाँङ्गाको यौटै पात' भनेको के हो ?

उत्तर- पन्यूँ ।

५) 'एक भाइ धान हाल्ने, बत्तीस भाइ धान कुट्ने' भनेको के हो ?

उत्तर- जिब्रो र दाँत ।

(ङ) बौद्धिकताप्रधान गाउँखाने कथाहरू-

१) 'चाँदीको बट्टाभित्र सुनको डल्लो' भनेको के हो ?

उत्तर- फुल ।

२) 'चिम्सीको पुच्छरमा दुइटा रौँ' भनेको के हो ?

उत्तर- सियो र धागो ।

३) 'दिनभरि सुत्ने रातभरि उठ्ने' भनेको के हो ?

उत्तर- दाम्लो ।

४) 'दस खुट्टा, ६ कान, तीन मुख, दुई हात' भनेको के हो ?

उत्तर- दूध दुहेको ।

५) 'लिन आएको म, किन आएको तँ, छोड्दे बाटो मलाई, लिन जान्छु तँलाई' भनेको के हो ?

उत्तर- पानी लिन जाँदा पानी परिराखेको ।

(च) हास्यरसप्रधान गाउँखाने कथाहरू-

१) 'हात्ती छिर्‍यो पुच्छर अड्क्यो' भनेको के हो ?

उत्तर- लुगा सिएको ।

२) 'पुड्के बाहुनको सुर्के चन्दन' भनेको के हो ?

उत्तर- मास ।

३) 'मरेको गोरु सास फेर्छ' भनेको के हो ?

उत्तर- खँलाती ।

४) 'खोई-खोई बूढा म अघि जान्छु' भनेको के हो ?

उत्तर- लौरो ।

५) 'सानी-सानी नानी म्वाइँ खान जाँदा चिच्याउने बानी' भनेको के हो ?

उत्तर- शङ्ख

नेपाली भाषामा विविध प्रकारका गाउँखाने कथाहरूको ठूलो भण्डार नै भेटिन्छ ।

दन्त्य कथा- दन्त्यकथालाई लोककथा पनि भन्दछन् । एक पुस्ताबाट अर्को पुस्तामा परम्परा बनेर मौखिक रूपमा सुरक्षित हुँदै आएको दन्त्यकथाले नेपाली लोकसाहित्यमा विशिष्ट स्थान ओगटेको पाइन्छ । विभिन्न भौगोलिक स्थितिमा विभिन्न अञ्चल र भेकमा बसोबास गर्ने बासिन्दाहरूले लोकजीवनपद्धतिलाई प्रतिबिम्बित गर्ने नेपाली दन्त्यकथाहरूमा अनेक विविधता र विशेषताहरू पाइन्छन् । अनि निरक्षरी र अशिक्षित मानिसहरूमा पनि दन्त्यकथा सुन्ने र सुनाउने संस्कार तथा परम्परा भएकाले विशेषत: गाउँघरमा दन्त्यकथा ज्यादै लोकप्रिय भएका हुन्छन् । यसैले जब दन्त्यकथा सुन्न इच्छुक मानिसहरूको विशेष अनुरोधमा दन्त्यकथा सुनाउने मान्छेले "एकादेशमा......" भनेर कथा शुरू गर्न लाग्छ त्यसबेला त्यो कथा सुनाउन लागिएको थलोको वातावरण नै लोकविश्वास, लोकरीतिस्थिति, लोकसंस्कार, लोकमान्यता आदिले ओतप्रोत गरिसकेको हुन्छ । कथा रोचक बन्दै जान्छ र कथाको समाप्तिमा कथावाचकले 'सुन्नेलाई सुनको माला, भन्नेलाई फूलको माला, यो कथा वैकुण्ठ जाला' भनेर जब कथा टुङ्ग्याउँछ,

त्यसवेला नेपाली दन्त्यकथामा कथा सुनो एउटा मौलिक कलाशैली नै विकसित भइरहेको थाहा हुन आउँछ ।

नेपाली दन्त्यकथा एक्लै भनिदैन, यसका निमित्त श्रोतावर्गको आवश्यकता पर्दछ । नेपाली दन्त्यकथा बिहान; दिउँसो काम गर्ने वेलामा भनिदैन, प्राय: जसो बेलुकीपख थकाइ मार्ने वेलामा अगेनाका वरिपरि सबजना भेला हुने वेलामा भनिने चलन छ ।

कथाका अनेक विभेदहरू हुन्छन् । सत्यनारायणको कथा, गणेशचौथीको कथा, महाशिवरात्रीको कथा आदि कथाहरू पनि कथा नै हुन् तर यस प्रकारका कथाहरू धार्मिक अभिप्रायले र धार्मिक अनुष्ठान-अनुसारले भनिने कथाहरू हुन् । दन्त्यकथामा भने लोकमान्यता, लोकपरम्परा र लोकमानसका तत्वहरूकै विशेषताहरू हुन्छन्, देवदेवताकै प्रसङ्गहरू आए पनि ती सब लोकजनजीवनसँग सम्बन्धित हुन्छन् र शास्त्रीय पद्धतिबाट मुक्त हुन्छन् ।

नेपाली दन्त्यकथा मनोरञ्जनात्मक हुनुको अतिरिक्त शिक्षाप्रद पनि हुने गर्दछ । अनि समाजशास्त्रीय र मानवशास्त्रीय दृष्टिकोणले पनि यसको महत्ता र उपादेयता रहेको हुन्छ ।

नेपाली दन्त्यकथाहरू आफ्ना जातीय निजत्वलाई प्रतिबिम्बित र जीवित गर्दै नेपाली भाषासँगसँगै विस्तृत रूपले छरिएका पाइन्छन् । प्रत्येक दन्त्यकथामा आफ्नैपनका कथाअभिप्राय र कथाप्रारूप रहेका हुन्छन् र त्यसैको आधारमा नेपाली दन्त्यकथालाई यसरी वर्गीकरण गर्न सकिन्छ -

१) ऐतिहासिक ढाँचाका दन्त्यकथाहरू २) भूतप्रेत र राक्षसका दन्त्यकथाहरू ३) बोक्सीका दन्त्यकथाहरू ४) परी-अप्सराका दन्त्यकथाहरू ५) अलौकिक शक्ति र पुरुषार्थ भएकाहरूको दन्त्यकथाहरू ६) विभिन्न स्वभाव र प्रवृत्ति भएका मानिसहरूका दन्त्यकथाहरू ७) पशुपक्षीका दन्त्यकथाहरू ८) चाडबाड व्रतपर्वउत्सव मेलाजात्रासँग सम्बन्धित दन्त्यकथाहरू ।

लोकसाहित्यको अध्ययनमा दन्त्यकथाको महत्त्वपूर्ण स्थान हुन्छ । नेपालमा दन्त्यकथाको व्यापकता र प्रचुरता बढी नै पाइन्छ । तर वैज्ञानिक पद्धतिमा दन्त्यकथाको वर्गीकरण गरी यसको अभिप्राय र प्रारूपको सूचीक्रम तयार गर्ने काम बाँकी नै छ ।

लोकगीत-नेपाली लोकसाहित्यको एक अर्को प्रमुख अङ्ग लोकगीत हो । यसलाई नेपाली प्राकृतिक कविता भने पनि हुन्छ । यसले आफ्नो रूप र विधा आफैले जन्माउँछ । यो सरल हुन्छ, सुबोध हुन्छ र लोकप्रिय हुन्छ । यसको कलेवरमा लोकजनजीवन छर्लङ्गिने ऐना हुन्छ । यसैले लोकगीत भनेको समष्टिको मनबाट जन्मिने कुरो हो । अत: लोकगीतमा कवितासिर्जना गर्ने कविहरूको नाम उल्लेख भएको पाइँदैन । यसको संरचनामा कुनै पूर्वआयोजना पनि हुँदैन जसरी कुनै एक चरीले गीत गाउँदा त्यसका बोली, सुर र ध्वनिले कुनै पूर्वचयन गरेको हुँदैन ।

नेपाली लोकगीतमा यसको आफ्नै इतिहास, संस्कृति र चोखो भाका, लय र सुरहरूको प्रधानता हुन्छ । यसको गतिशीलता गाउँघरकै चित्रणमा निर्भर रहेको हुन्छ, यसको भाषासाहित्यमा पनि गाउँघरे जनताकै मौखिक ठेट शब्दहरूको प्राचुर्य रहेको हुन्छ । यसलाई नेपाली मुटुको धुकधुकीको चालले सजीव पारि राखेको हुन्छ ।

नेपाली लोकगीतमा खास गरेर लोकगीतको शुरूलाई फेद, अनि त्यसपछिको लाई टुप्पा र स्वरसाधनालाई भाका भन्ने चलन छ । नेपाली लोकगीतमा ठाउँ गुणको आफ्नो विशेषता अनुसार भिन्नाभिन्नै गेडा, तरल र लय भएका

भाकाहरू हुन्छन् । नेपाली लोकगीतहरूमा विशेष गरेर बजाइने बाजाहरूमा मादल, खैंजडी, डम्फू झ्याली टुङ्ना, हुडका आदि हुन् । लोकगीत गाउने वेलामा यदि लोग्ने मानिसले नाच झिक्दछ भने उसलाई पुरषेङ्गी भन्ने चलन छ, त्यस्तै स्वास्नी मानिसले झिकेमा उसलाई मारुनी । नेपाली लोकगीत गुन्जिरहने वेलामा आइमाईको आवाजले लोग्ने मानिसको आवाजलाई छोएर चल्दछ, त्यस्तै लोग्ने मानिसको आवाजले स्वास्नी मानिसको आवाजलाई पनि । यसमा लोकसङ्गीत र लोकनृत्य पनि धेरै जसो ठाउँमा एकसाथ उनिएर गएको पनि हुन्छ यद्यपि सबै नेपाली लोकगीतहरू नृत्यगीत नभए पनि ।

नेपाली लोकगीतको प्रदर्शनमा एकोहोरो गाउने, दोहोरो गाउने वा सामूहिक रूपमा गाउने चलन पनि छ । तर यसमा एउटा सबभन्दा ठूलो विशेषता भने दोहोरो गाउने (यसलाई रसिया गाउने, जुहारी खेल्ने पनि भन्दछन्) मा देखा पर्दछ । किनभने यस किसिमको नेपाली लोकगीतमा लोग्नेमानिस र स्वास्नीमानिसको मौलिक स्वतन्त्र आधार र फुक्का जीवनको परिचयमा नेपाली लोकजीवनको एक विशिष्ट शैलीमा समन्वयी प्रेम र लोककलाको प्राकृतिक अभिनय मौलाएको हुन्छ। नेपाली लोकगीतमा अर्को एक विशेषता गीत छोप्नेमा हुन्छ। यसमा लोग्नेमानिसतर्फको छुट्टै, स्वास्नीमानिसतर्फको छुट्टै अथवा लोग्नेमानिस र स्वास्नीमानिस दुवैका जमघटमा अथवा आलोपालोमा लोकगीत गुन्जिरहेको हुन्छ ।

नेपाली लोकगीतलाई विभिन्न प्रकारले विभक्त गर्न सकिन्छ, जस्तो

१) भजनकीर्तनको रूपमा गाउने लोकगीत चुट्कागीत, बालनगीत, भागलगीत ।

२) लोकनाचसँग उनिएको लोकगीत- सोरठीगीत, मारुनीगीत, घाटुगीत ।

३) वादविवाद, हारजीतसँग गाँसिएको लोकगीत- जुहारी (दोहोरी) गीत ।

४) चाडबाड, पर्वउत्सव-जात्रासँग सम्बन्धित लोकगीत सँगिनी, भैली, धौसिनी ।

५) ऋतुप्रधान लोकगीत- फागुगीत, मालसिरी, दाइँगीत, असारे गीत, भदौरे गीत ।

६) वीरगाथासँग सम्बन्धित वीरताका लोकगीत कर्खा, भारत, चाँचडी ।

७) कथा, पुराणसँग सम्बन्धित लोकगीत-बालन (रामलीला, कृष्णचरित्रसँग सम्बन्धित) ।

८) विवाहउत्सवमा झिक्ने लोकगीत- खाँडो जगाउने, रतौली ।

९) सामान्यतया बाह्रै महीना गाउन हुने लोकगीत- झ्याउरे लोकगीत, बाह्रमासा गीत ।

नेपाली लोकजीवनमा विशेषत: चान्द्रतिथिअनुसार मनाइने पर्व दिनहरूको धार्मिक महत्त्वका अतिरिक्त सांस्कृतिक महत्त्व पनि उत्तिकै रहेको हुन्छ। खेतीपातीको काम अथवा बाली भित्र्याउने काम समाप्त भएपछि, फागुपूर्णिमा र चण्डीपूर्णिमामा देवस्थल र तीर्थस्थलहरूमा अनेक मेला जात्राउत्सव लाग्छन् । त्यसैवेला चुड्कानाच, सोरठीनाच, मारुनीनाच धान नाच आदि विभिन्न लोकनाचहरू नचाउने प्रक्रियाको थालनी हुन्छ । अनि ती लोकनाचहरूलाई सजीव पार्नका लागि तीसँग सम्बन्धित लोकगीतहरू ती नाचहरूकै नामबाट गाउने परम्परा पनि छ, जस्तो चुड्कागीत, सोरठीगीत आदि। यस्तै प्रकारले कतिपय लोकगीतहरूको घनिष्ठ सम्बन्ध एक न एक प्रकारले वर्षदिनभित्र विभिन्न तोकिएको समयमा मनाइने मेलाउत्सव चाडपर्वसँग रहेको पाइन्छ, जस्तो चैत्र-वैशाखतिर बारीमा मकै गोड्ने वेलातिर कुटोकोदालो चलाउने तालमा र कम्मरको

लचकाइमा लहरी लालीमाइ लोकगीतको घनिष्ठ सम्बन्ध रहेको हुन्छ भने आषाढ महीनामा धान रोप्ने वेलातिर रोपाइँमा रसिया गाउने (दोहरी, जुहारी) लोकगीतको उत्तिकै घनिष्ठ सम्बन्ध रहेको हुन्छ (अधिपछि जात्रामेलामा र रोदीघरको जमघटमा पनि दोहरी गाउने चलन छ)। मङ्सीर-पुसतिर धान भित्र्याउने वेलामा दाइँ गर्ने खलासँग मियोको टुप्पोमा बस्ने आउने सिमलचरीलाई सहकालको प्रतीक मानेर मियोको वरिपरि गोरुलाई घुमाउँदै दाइँ गर्ने क्रियासँग दाइँलोकगीतको पनि घनिष्ठ सम्बन्ध रहेकै हुन्छ । सँगिनी लोकगीले पनि तीजव्रतसँग तथा घरआँगनमा जाँतो र ढिकीसँग घनिष्ठ सम्बन्ध जोडिराखेको हुन्छ । एवं रीतले दशैंचाडको आगमनमा मालसिरी लोकगीतले, तिहारचाडको आगमनमा भैली र देउसी लोकगीतले, फागुपूर्णिमाताका फागु (होली) लोकगीतले ती चाडबाड उत्सवपर्वहरूसँग घनिष्ठ सम्बन्ध जोडिराखेको हुन्छ। मादले गीत र डम्फु गीतले पनि एक न एक प्रकारले नेपाली जनजीवनलाई सुसंस्कृत तुल्याउने अनेक प्रकारका जात्रा, मेला, व्रतपर्वउत्सव, चाडबाड़ र रोदीघरसँग पनि गहिरो सम्बन्ध जोडिराखेका हुन्छन्। यसै प्रसङ्गमा विभिन्न भाका, लय, सुर र तालमा गाइने नेपाली लोकगीतका केही नमूनाहरू हुन्-

मागल- नेपालका सुदूर पश्चिमाञ्चलका पाखापखेरा र उपत्यकाहरूमा लोकदेवता 'मष्टो' को लोकमान्यता र प्रभुत्व सर्वोपरि छ । मष्टोको कुनै मूर्ति हुँदैन र माडू (थलो) भने हुन्छ । मष्टोको प्रतिनिधित्व धामीले गर्दछ । जनसमाजमा अधिपछि धामी साधारण मान्छे नै भएपनि, उसमा मष्टो देवता चढ्दा, उसले एक अवतारी दैवी पुरुषको रूप धारण गर्दछ र मष्टोकै प्रतिनिधित्व गरेर बोल्न, बक्न र फतुर्न थाल्छ । त्यसवेला गाउँघरका मानिसहरू मष्टो देवता चढेको धामीमा अगाध श्रद्धा र विश्वास राख्दछन् । मष्टोलाई मैयो र गोसाइँ भनेर सम्बोधन गर्दै मागलगीत घन्काउने चलन छ । राष्ट्रभाषा नेपालीको मूलथलो कहलिएको कर्णाली अञ्चलको सिंजाखोला उपत्यका मष्टोका नाममा गाइने एउटा अति प्राचीन मागल लोकगीतको एक टुक्रा-

गाब्या र आलन
तोड गोसाइँ चढाउँ
दे गोसाइँ चलेर आऊ ।
भोटबाट आयो गङ्गाजमुना
किनार लागला ठाऊ
सुनका मुरती तुही मष्टा चढाउँला
दे गोसाइँ चलेर आऊ
शङ्ख र घण्ट तुही मष्टा चढाउँला
दे गोसाइँ चलेर आऊ
ज्वला र भुकूर तुही मष्टा चढाउँला
दे गोसाइँ चलेर आऊ
पञ्च र कलश तुही मष्टा चढाउँला
दे गोसाइँ चलेर आऊ ।

(भावार्थ- रातो र सेतो कपडा भएको ध्वजा तपाईं मष्टो देवतालाई चढाउँला, हे मष्टो देवता, तपाईं प्रकट भएर आउनुहोस् । हिमालबाट निस्की, भोटको बाटो गरी तल बगी आउने कर्णाली नदी सस्तै पानी भएर मैदानमा सम्मो भएर बग्न थाल्छ। तपाईं मष्टो देवतालाई सुनको मूर्ति बनाएर चढाऔंला, तपाईं मष्टो देवता साक्षात्कार (धामीमा प्रवेश गरी बोल्ने, बक्ने र फतुर्ने) भएर देखा पर्नुहोस् । तपाईं मष्टो देवता प्रकट भएर आउनुभो भने हामीहरू तपाईंलाई शङ्ख र घण्टा चढाऔंला, सुनचाँदी र बाजा चढाऔंला, पञ्चकलशहरू चढाऔंला) ।

नेपाली समाजमा जुनसुकै शुभकार्यमा

पनि मङ्गलकामना गरी मङ्गलगीत गाउने, मङ्गलबाजा बजाउने परम्परा छ । अनि मङ्गलगीतकै अपभ्रंशको रूपमा मागलगीत गाउने चलन चल्यो । सिँजाखोला उपत्यकामा मागलगीत गाउने आइमाईहरू लाई मुग्लेरी भन्दछन् । यहाँका मुग्लेरीहरू ठाडा र लामा भाकामा मागल घन्काउँछन् । मुखपरम्परामा गाउँदै आएको यो मागलगीत ज्यादै पुरानो परम्परा भएको लोकगीतको रूपमा देखा पर्दछ । यतातिर मागल गाउँदा बाजा बजाउने चलन छैन, नाच्ने चलन पनि छैन ।

भजन-नेपाली समाजमा पाठपूजा व्रतपर्वउत्सवहरूमा बाह्रै महीना जुनसुकै लोकगीतको रूपमा मुखपरम्परामा गाउँदै आएको यो भजन गाउँदा खैंजडी डम्फु मुजुरा आदि बाजाहरूको पनि आवश्यकता पर्दछ र यसमा नाच पनि झिक्ने चलन छ । भजन गाउनेहरू पङ्क्तिबद्ध भई अथवा अर्द्धवृत्ताकारमा उभिएर तीमध्ये एकजनाले खैंजडी मुसार्दै यसरी गेडा झिक्दछ-

अशोकको वनमा
सिसौंको फेदमा
रुन्थिन् सीतामाई

अनि उसले फेरि भट्याउँदै सोध्छ- 'हो कि होइन ?' त्यसपछि अरूले पनि उसलाई साथ दिंदै भट्याउँदै भन्छन् 'हो, हो' । यसमा अघिबाट भट्याउनेले नारायण भन्ने पनि गर्दछ, अनि साथ दिनेहरूले सामूहिक स्वरमा हरिहरि भन्छन् । त्यसपछि ताल बाजा बजाउनेहरू उफ्रँदै, बस्दै, घुम्दै, कम्मर मर्काउँदै, भुइं ढोग्दै स्वर तानीतानी भजनको चरणलाई यसरी भट्याइ नै रहन्छन्

हो हो रुन्थिन् सीतामाई
हो हो रुन्थिन् सीतामाई ।

एवं रीतले खैंजडी भजन नाचगान पराकाष्ठामा नपुगुन्जेल लम्बिदै जान्छ-

त्यसै बखतमा
वायुपुत्र हनुमान वीरले
श्री रामचन्द्रको
नाउँ कुँदिएको औंठी ल्याई
नमस्कार गरी
राखिदिंदा भए ।

अनि, 'हो कि होइन ?' 'हो हो', अथवा 'नारायण' 'हरिहरि' भन्दै, भट्याउँदै गीत थपिंदै जान्छ-

सो औंठी देखी
हनुमान वीरलाई धन्यधन्य भन्दै
खुश भइन् सीता माई ।

सवाई- नेपाली समाजमा लोली मिलाएर सवाई भन्ने लोकपरम्परा पनि छ । मुख्यतः सवाईमा घटनाक्रमको वर्णन बडो रोचक पाराले कथेको हुन्छ । यसको विषयवस्तु युद्ध पनि हुन सक्छ अथवा यात्रा अथवा कुनै अविस्मरणीय घटना । १९९० सालको महाभूकम्पको एक टुक्रा सवाई यसप्रकार छ–

सुन सुन पाँच म केही भन्छु
उन्नाइस सय नब्बे सालको
भूकम्पको सवाई कहन्छु ।
सुनधारानेर थियो नि धरारा
भूमि चल्दा टुप्पैदेखि खस्यो नि हरर ।
पहिला पाला घण्टाघरको गजूर मात्र फाल्यो,
दोस्रो पाली हेर्दा फेदैसम्म ढाल्यो ।
थापाथली नारानहिटी भताभुङ्ग भयो
तीन शहर नेपालैको सवा सबै गयो ।

यस्तै प्रकारको धार्मिक, सांस्कृतिक र सामाजिक पृष्ठभूमि भएका लोकगीतहरू छ्यापछ्याप्ती पाइन्छन्, जस्तो–

सिलांखु पानीले गर्दा पोतो निस्क्यो
म्वाइ खाने गालैमा
वीरगंजको चानाभुजा, रापतीको पानी
हाँसी हाँसी पैसा लिने कुलेखानीको

नानी ।
प्यारीको हातमा पानबुट्टे औंठी
माझमा सुन जस्तो
प्यारीको मुहारमा सुर्जेको ज्योति
पूर्णिको जुन जस्तो
प्यारीको हातमा नीरको औंठी
नीरको नीरै छ
हितमायासित लाएको पिरती
पीरको पीरै छ ।

भोटेसेलो भाकाका लोकगीत-

सैलुङलेकतिन महाभार लेक
बनकालिजले हनयो बेग
उँभो त सैलुङ लेकैमा
उँभो त महाभार लेकैमा
हिउँ पर्छ कि पर्दैन
बाबुको साहिंली माहिलीले
हामी त मान्छे कालै छ
हाम्रो त कालो सर्दैन
मन पर्छ कि पर्दैन ।

मायारानी भाकामा लोकगीत–

मायारानीलाई लैजाने त
आँधीखोले बाटे मायारानीलाई
सिरसिरी बतासै लाग्यो
सिरानको झ्यालैमा मायारानीलाई
टपक्क टिपी मलाने छैन
मुखैको ख्यालैमा मायारानीलाई
झन् पर जान्छु झन् माया लाग्छ
मोहनी फुकाइदेऊ मायारानीलाई
बिरानो देशमा म मरी जाउँला
रोइदिने कोही छैन मायारानीलाई ।

देउढा भाकाको लोकगीत–

दाडी पाल्या जुंगा पाल्या
पाल्या मलहरी
रैबारे पठाउने छिन्ना
आई गई भलहरी
आधि सेरो बाँझै रयो
वरका छायाँले
रन टेक्न काँई दिएन
साइ तिम्रा मायाले
लेक भैंसी नले भन्या
यो जस्या जस्तो छ
अगि सोद्धा होस् भएन
गात कुशल कस्तो छ ।

चुट्का भाकाका लोकगीत–

हेर कृष्णबाला गोल्यानीको यो चाला
कहाँ हो तिम्रो घर कहाँ हो माइती मावली
बोलाऊँ भने पनि चिनेको नजानेको
सम्झनाले आएको माया तिमीलाई नभयाको
लेख्छु तिम्रो नाम लेऊ लेऊ प्राण पछ्यौरी
नजरले चाल पाउंछु माया र भएको नभएको–

चरित्र (चुट्काकै विकसित रूपमा) भाकाका लोकगीत–

हा हरि !
यशोदाको सापनोमा
नीलकमल जस्तो तहाँ
बालक पैदा भएको
नन्दजीलाई दर्शन दिएको
हा, नन्द जसोदाको पुत्र भएकाले
हे, अति हर्ष भएर
मङ्गलमुखी कीर्तन चलायो
मङ्गल गाएर
हे, गोकुलबासी
हर्ष भएर
दहीको जात्रा गर्न लागेको ।

घाटुका लोकगीत

सुन सुन बाबैजु
सुन सुन आमैजु
एकौली बिनती ।
हामी त जान्छ स्वामीको साथमा
भलो याया बिरा दे ।

बैशाखको महीना
पूर्णीको दिन
अचम्मै भयो ।
तिमी र हामी
माया र प्रीति
रोईमा रोई छुटेला
छाया र मासे बरसै दिन
बरखी लाग्यो
हाय, तिमी र हामी
कुशल रहे
समय सालमा भेटुँला ।

सोरठीका लोकगीत–

अधिमा चल्यो राजाज्यू पछिमा चल्यो रानीज्यू
रानीमाज्यूले बिछाउने सतैरङ्ग गुदरी
अधिमा चल्यो राजाज्यू पछमा चल्यो रानी
राजैमा ज्यूको सिरान सुन रूप खेदुआ
रानीमाज्यूको सिरान सुनै रूप भरिया ।

बालन लोकगीत–

ब्रह्मा विष्णु शिवलाई दण्डवत गरी
बालन भन्छु है मैले
हो हो अमृत रूपी कृष्णलीला मैले कहन्छु
सुनिल्यौ परिक्षित राजा
हो हो देवकीको सातौं गर्भ रोहिणीका गर्भ
कसरी भयो है ताहाँ ।
हो हो मामा कंशासुरलाई कसरी मारे है ताहाँ
हो हो आठौं गर्भ भयी नारायण गए
देवकीका गर्भमा पसे ।
हो हो भदौ अधि मासकी कृष्ण अष्टमी
बुधबार रोहिणीमा ।
हो हो चौकी पहरा सबै मुरछाए ।
चार ढोका खुले ताहाँ ।
हो हो प्रलम्ब दैत्यलाई बलरामले मारे
कंसलाई कृष्णले मारे ।

दोहरी भाकाका लोकगीत–

ठिटो–
तीनै त शहर उही नेपालैमा
मैनाले खाने दूधको तर
दौडेर आको, भारी दर्शन पाको
मैनाले खाने दूधको तर
यस्तो जङ्गलमा बसिरहेको किन
कहाँ हो माइती कहाँ हो घर
यो माया सानु कति सोधी रहनु
कहाँ हो माइती कहाँ हो घर ?

ठिटी–
सालको पातको पञ्चानब्वे हातको
नर्जामाथि एक्लो बर
आँखा मिच्तै मिच्तै आखिरीमा रित्तै
नर्जामाथि एक्लो बर
घर सोध्छौ भने फिर्केप मूला बारी
माइती मेरो एक नम्बर
ए मामा सलाम, भेट भएमा बोलाम्
माइती मेरो एक नम्बर ।

दाइँ भाकाका लोकगीत–

हो हो असी मुरी झरूवा बाह्रबीस रास
चम्पा फूल फुल्यो लङ्का पुग्यो बास
हो हो माडो भाइ माडो भाइ
माल मदेशको सह पनि ल्याई
हो हो दाइँ गर वरदो दाइँ गर
पराल टिपी मुई गर
हो हो माडो भाइ माडो भाइ
अ ह ह ह ह ह............।

भैलीभाकाको लोकगीत–

हे औंसी बारो गाई तिहार
-भैलो
हरियो गोबरले लिपेको
लक्ष्मीपूजा गरेको
हे औंसी बारो गाई तिहार
-भैलो
अँगेनी आइन् आँगन
गुन्यु चोलो मागन

हे औंसी बारो गाई तिहार
-भैलो

(यो 'भैलो' 'भैली राम' पनि भन्दछन्) सामूहिक रूपमा भट्टयाइने थेगो हो ।)

द्यौसी भाकाका लोकगीत–

हे भन भन भाइ हो
द्यौसिरे
वर्ष दिनको- द्यौसिरे
चाड ठूलो- द्यौसिरे
झिलिमिली बत्ती- द्यौसिरे
गाईवस्तु बढून्- द्यौसिरे
घरभरी अन्न- द्यौसिरे
भरिपूर्ण होउन्- द्यौसिरे

(यो द्यौसिरे (देउसिरी) सामूहिक रूपमा भट्टयाइने थेगो हो ।)

तीजको भाकामा गाउने सँगिनी लोकगीत–

शिरमा लाउने शिरै क्यारे शिरफूल
पावैमा लाउने बिज बरीलै
लिन र भेट्न गरे मेरा दाज्यै
बिर्साइ दिए आमा बरीलै
आमा र बाबु नभएकी चेलीलाई
किन र आयो तीज बरीलै ।

लोककाव्य- नेपाली लोकगीतकै विकासक्रममा पाइने नेपाली लोककाव्यको प्रसङ्ग पनि उल्लेखनीय हुन आउँछ । विशेषत: पौराणिक, ऐतिहासिक तथा सामाजिक कथाहरूमा आधारित अलौकिक पुरुषार्थ वा शक्ति हुनेहरूको गाथा अर्थात् जीवनगतिविधिलाई लम्ब्याएर गाइने लोकगीतलाई लोककाव्यको रूपमा लिन सकिन्छ ।एक प्रकारले गीतितत्त्वप्रधान हुनुको साथै कथातत्त्व पनि प्रधान भएको गीत जुन लोककण्ठबाट स्वत: सिर्जना हुन्छ र एक पुस्ताबाट अर्को पुस्तामा मौखिक रूपमा प्रचलित र सुरक्षित भइरहन्छ त्यसैलाई मानवसमाजको आदिम साहित्यको रूपमा लोककाव्य भनिन्छ । यस्तो लोककाव्य नृत्यगीतको रूपमा पनि बाँचेको हुन्छ ।

यस किसिमको लोककाव्यलाई नेपालको सुदूर पश्चिमाञ्चलतिर भारत गाउने भन्ने चलन छ । यसलाई कतै कर्खा, कतै पैकेलो, कतै चाँचडी र कतै पडेलीको रूपमा पनि गाउने परम्परा छ । उदाहरणार्थ कर्णाली अञ्चलमा अवस्थित प्रसिद्ध रारातालको सेरोफेरोमा बस्ने पैकेलो (अलौकिक पुरुषार्थ भएका एकजना दयावान् व्यक्ति) को बारेमा प्रचलित लोकाव्यको नमूना यसप्रकार छ –

गाउँघरका मानिसहरूलाई एउटा भयानक रूप भएको अजिङ्गरले निकै डर त्रास देखाएर सताउन लाग्दा, गाउँलेहरूले रारातालका पैकेलोछेउ गएर दु:ख पुकार्दछन् । अनि उनीहरूलाई बचाउनका लागि रारातालका पैकेलो अघि सर्दछन्। गाउँलेहरू र पैकेलोबीचको संवादको एउटा नमूना । गाउँलेहरू भन्दछन्-

रारा जिउली साँपुसेरा घइकुना हलबल्ल
बैरी साँप खान लाग्या के गरूँ अक्कल ।

पैकेलो भन्दछन्-

पख पख गाउँल्या भाइयौ, मेरो अक्कल देखाऊँ
जोली बल्ल निल्न्या साँप सातै गींड बनाऊँ
ल्याइदेओ मेरा भाइयौ, मेरो जोली तरवार
यै साँप गिंडचाएर बनाऊँ रारा दरबार ।

(रारातालको साँपुसेरा भन्ने जग्गामा हट्टाकट्टा हलगोरुहरूलाई वैरी अजिङ्गरले खान लाग्यो, अब के कस्तो अक्कल गरेर बचाउने हो भनेर गाउँलेहरूले बिन्ती गर्दा, रारातालका पैकेलोले उनीहरूलाई आश्वासन दिएर भने- पख पख, हे मेरा गाउँले भाइहरू हो, म आफ्नो अक्कल देखाउँछु । त्यो हलगोरु निल्न खोज्ने अजिङ्गरलाई म आफ्नो जोडा तलबारले हिर्काएर सखाप पारिदिन्छु अनि राराका

किनारामा raरादरबार बनाउँछु)

लोककाव्यकै प्रसङ्गमा यस भेकतिर प्रचलित साइमल साइंको चाँचडी, सोभन साइको विलाप, काशीराम पैकेलो, लाटी देउतीको पडेली आदि पनि प्रसिद्ध छन् । गण्डकी अञ्चलमा पाइने सोरठी (जयसिंह राजा र हेमैती रानीको कथा भएको), घाटु (परशुराम राजा यांववन्ती रानीको कथा भएको), डाँफेचरी (डाँफेको जन्मकथा भएको शृङ्गाररसप्रधान) पनि उत्कृष्ट लोककाव्य नै हुन् ।

लोकसङ्गीत- लोकजीवनको एक चित्रमय प्रतिबिम्ब लोकगीतमा पाइने हुन्छ भने, लोकगीत भनेको सरल र सुन्दर हुनुको साथै अनुभूतिमय र सङ्गीतमय पनि हुन्छ। यस परिप्रेक्ष्यमा लोकसङ्गीत भन्नाले लोकगीतलाई अनुप्राणित गर्ने तत्त्व हो जुन अभाव भयो भने लोकगीत नै निस्प्राण हुने गर्दछ । यसैले लोकगीतको संरचनामा शब्द मात्र भएर पुग्दैन,यसका लागि भाका लय ताल सुर तरज र मूर्च्छनाको पनि आवश्यकता पर्दछ ।

तर मौखिक रूपमा सुरक्षित हुने नेपाली लोकगीतहरू लोककलाहरूद्वारा नैसर्गिक रूपमा नै अभिव्यक्त हुने हुनाले, शास्त्रीय सङ्गीतमा झैं नियमबद्ध र स्वरलिपिबद्ध भएका हुँदैनन् । यसैले कतिपय नेपाली लोकगीतमा भएको सङ्गीत हराउँदै गइराखेको पनि छ। आजभोलि भने टेपरिकर्ड गर्ने साधन र स्वरलिपिबद्ध गर्ने पद्धति पनि भएकोले, नेपाली लोकगीतमा भएको सङ्गीतको संरक्षण हुन थालेको छ ।

नेपाली लोकसमाजमा वेलाबखत र ठाउं गुणअनुसार लोकगायक-गायिकाहरूद्वारा नैसर्गिक रूपमा गुनगुनाउँदै सङ्गीतबद्ध गरिएका लोकगीतहरू देखा परिरहन्छन्। तर त्यस प्रकारका लोकगीतका लोकसङ्गीतकारको परिचय भने सितिमिती देखा पर्दैन, किनभने लोकसङ्गीतको सिर्जनामा स्वाभाविकता हुन्छ, कृत्रिमता होइन ।

नेपाली लोकगीतमा सङ्गीतबद्ध विभिन्न प्रकारका भाकाहरू पाइन्छन् जस्तो ठाडो भाका, तेर्सो भाका, ख्यालीभाका, झ्याउरेभाका, असारेभाका, भदौरेभाका, चुट्काभाका, सवाईभाका, मागलभाका, बाह्रमासाभाका आदि । अनि एक प्रकारले भाका तथा एक प्रकारले थेगोको रूपमा देखा पर्ने सङ्गीतबद्ध अनेक लोकगीतहरू पनि देखा पर्दछन् । जस्तो हैमाया, निरमाया, मयालु, लल्लोरी, आँधीखोले, नैनरेशम, साहिंलो दाइ, रेलैमाइ, सालैज्यू, सानुमाया, सुनिमाया, रामसाइलाओ, हाइगोरी, ज्यानी, झम्के बुलांकी, रेशमे नानी, बरीलै, लैबरी ललुमै, सुनबरीलै आदि ।

कुनै कुनै सङ्गीतबद्ध लोकभाकाहरूमा स्थानीय विशेषता र भेदहरू पनि देखा पर्दछन् तथा एकै गीतलाई थरीथरी सङ्गीत भएको भाकामा पनि गाइन्छ ।

लोकसङ्गीतको इतिहास लोकगीतकै इतिहास जस्तै प्राचीन छ । अनि आजको शास्त्रीय सङ्गीतको मूलस्रोत पहिल्याउँदै जाने हो भने लोकसङ्गीतको अध्ययनअन्वेषणको अनिवार्यता पनि देखा पर्दछ ।

लोकबाजा- लोकजीवनमा विभिन्न भाका, लय,सुर, तालमा गाउने लोकगीत विकसित हुँदै जान्छ । तर लोकगायक-गायिकाहरू कण्ठसङ्गीतमा मात्र सीमित हुन चाहेनन् । उनीहरूका हातका औंलाहरू आफ्ना गीत र सङ्गीतलाई अझ बढी सरस र सजीव बनाउने सीपमा चलबलाए । फलतः उनीहरूको गायनमा साथ दिने विभिन्न लोकबाजाहरू पनि आविष्कार भए। तदुपरान्त लोकबाजाका वादकहरूले पनि आफ्ना बाजाका विभिन्न बोल र तालहरू सिर्जना गरे। पछि, गीत र

सङ्गीतका लागि मात्र होइन, लोकनाचहरू नचाउनका लागि पनि लोकबाजाहरू प्रयोगमा आउन थाले । बाजाका बोल र तालसँग तालमेल नराख्ने गीत र नृत्य फिक्का हुन थाले । अनि गीत, नृत्य (नाच), र वाद्य (बाजा) को त्रिवेणीमा पूर्ण सङ्गीत बन्यो । वाद्यसङ्गीतले जसलाई पनि गाउँगाउँ, उफ्रूँ उफ्रूँ र नाचूँनाचूँ जस्तो उमङ्गित र उल्लसित भावनामा छुन सक्ने भयो र यसले विश्वभाषाकै रूप पनि लियो ।

नेपाली लोकबाजाहरूलाई स्वरबाजा र तालबाजा गरी दुई समूहमा विभाजन गर्न सकिन्छ,

१. स्वरबाजामा फुकेर, कोट्याएर, रेटेर बजाइने बाजाहरू ।

२. तालबाजामा ठोकेर, जुधाएर बजाइने बाजाहरू ।

फुकेर बजाइने स्वरबाजामा मुरली र बाँसुरी जस्ता बाजाहरू प्रमुख छन् । मालिङ्गो निगाला तथा सतिसालबाट निर्मित यी हलुका बाजाहरूका प्वालमा एकातिर मुखले फुक्ने र अर्कोतिर हातका औंलाहरूले यसमा भएका प्वालहरू खोल्ने र बन्द गर्ने क्रियाद्वारा सङ्गीतमय स्वरसिर्जना गरिन्छ । कोट्याएर बजाइने बाजामा टुङ्नालाई लिन सकिन्छ । यसमा भएका तन्तुहरूलाई नक्खीले कोट्याएर सङ्गीतमय स्वर निकालिन्छ। अनि रेटेर बजाइने बाजाहरूमा सारङ्गीको प्रमुख स्थान छ । यसमा भएका तन्तु (नहरका तार) लाई गजोले रेटेपछि सङ्गीतमय स्वर निस्कन्छ ।

ठोकेर बजाइने तालबाजाहरूमा मादलको प्रमुख स्थान छ । लाम्चो काठको दुङ्ग्रोमा दाहिनेतिर साँगुरो र देब्रेतिर केही ठूलो मुख भएको तथा मुखमा छालाले मोडेको र खरी भएको यो बाजा ज्यादै लोकप्रिय लोकबाजा हो । यसलाई तेर्सो पारेर कम्मरमा भिरी हातका औंलाले बजाई विभिन्न प्रकारका बोलहरूको सिर्जना गरिन्छ जस्तो उदाहरणार्थ छ मात्राको तालमा फत् घींतां, झ्यांघींतां । एकापट्टिमात्र छाला मोडिएका गोलाकार तालबाजाहरूमा डम्फु, खैंजडी प्रचलित छन् । बायाँ हातले समाई दाहिने हातका औंलाले बजाउँदा यी तालबाजाहरूबाट विभिन्न प्रकारका बोलहरू निस्कन्छन् ।

जुधाएर बजाइने अथवा रगडेर बजाइने तालबाजाहरूमा बाँसका दुई गोलाकार फलकबाट बनेका झ्याली, झ्याम्टा र मुजुराहरू हुन् । यी बाजाहरू बजाउँदा मात्राको गणनाबाट बाजाका बोलहरूको चरण मिलाउने भएको हुनाले यी बाजालाई मात्रिक तालबाजा पनि भन्दछन् ।

नेपाली लोकबाजा समूहमा आरबाजा (नहरका तार जडिएको नक्खीले कोट्याएर बजाइने बाजा), ढ्याङ्ग्रो (गोलाकार मुखमा दुवैतिर छालाले माडेको झाँक्री बाजा), डमरू (दुई तिरका मुखमा छालाले माडेको, सानो आकृतिको बाजा), हुडका (डमरूकै आकार प्रकारको ठूलो बाजा, बायाँ हातले च्यापेर दायाँ हातको औंलाले बजाउने), खाँकर (कल्ली जस्ता बाजा), चाँप (नाच्दा पिंडौंलामा बाँधेर सङ्गीतमय आवाज निकाल्ने बाजा), मुर्चुङ्गा (मुखमा राखेर यसमा भएको जिब्रीलाई हल्लाई स्वर निकाल्ने बाजा), बिनायो (मुखमा च्यापी धागोलाई झट्का दिई बजाउने मालिङ्गो वा अन्य बाँसद्वारा निर्मित सानो बाजा) आदि आदि । अन्य लोकबाजाहरू पनि थुप्रै छन् । यसै क्रममा विकसित नेपाली लोकबाजा समूह (वाद्यवृन्द) पन्चैबाजा (शहनाई, ढोलकी, दमाहा, झ्याली र ट्याम्को) र नौमती बाजा (सहनाई दुई, दमाहा दुई, ढोलकी, झ्याली, ट्याम्को, नर सिङ्गा र कर्नाल) पनि उल्लेखनीय हुन आउँछन् । र, आजका कतिपय परिमार्जित र परिष्कृत

शास्त्रीय बाजाहरूको मूलस्रोत पनि यिनै लोकबाजाहरूमा आधारित छ ।

लोकजीवनका सांस्कृतिक र साङ्गीतिक पक्षमा मात्र होइन, धार्मिक र सामाजिक पक्षहरूमा पनि यी लोकबाजाहरूको विशेष भूमिका रहेको हुन्छ ।

लोकनाच- लोकजीवनमा लोकनाच पनि अभिन्न अङ्गको रूपमा देखा पर्दछ । जसरी लोकजनका अन्तरभावनाहरू लोकगीतका रूपमा प्रस्फुटित हुन्छन्, त्यसरी नै लोकजीवनका क्रियाकलापहरूसँग आवद्ध भएर नैसर्गिक रूपमा लोककलाकारहरूका अङ्गप्रत्यङ्गका सञ्चालनहरू पनि तालबद्ध भएर कलात्मक र अर्थपूर्ण ढङ्गमा अभिनीत हुन्छन् र यसैबाट लोकनाचको सिर्जना हुन थाल्छ ।

लोकनाचमा शास्त्रीय नृत्यको झैं कठोर नृत्यपद्धति, विधि र क्लिष्टता हुँदैन । किनभने यो स्वभावत: भावविभोरका साथ सरल पद्धतिमा नाचिने नाच हो । तर आजको परिष्कृत र परिमार्जित शास्त्रीय नृत्यहरूको मूलस्रोत खोज्दै जाने हो भने त्यसको जरा लोकनाचमै आश्रित भइरहेको पाइने हुन्छ ।

लोकनाच नचाउँदा गीत र बाजाले साथ दिएका हुन्छन् । कुनैकुनै लोकनाचलाई बाजाले मात्र साथ दिए पनि हुन्छ । विशेषत: बाजाको बोल र तालमा गीत गाइएपछि नाचको प्रारम्भ हुन्छ । नाचलाई एक चालबाट अर्को चालमा जानलाई पनि बाजाकै बोल र तालले कर लगाएका हुन्छन् । नाचलाई उठान गर्ने र बैठान गर्ने आफ्नै शैलीका बोल र तालहरू हुन्छन् ।

नेपाली लोकनाचमा गुरुपरम्पराको ठूलो भूमिका हुन्छ । नाचका गुरुलाई गीत गाउने, बाजा बजाउने, नाच्ने र नाचसँग सम्बन्धित अरूले पनि ठूलो सम्मान गर्छन् । गाउँघरमा हुने नाचगानसम्बन्धी सुव्यवस्थित टोलीलाई गर्रा भन्ने चलन छ । विशेषत: नाचका गुरुले नै गर्राको नियन्त्रण र सञ्चालन गर्दछन् । नाचमा पुरुष भएर नाच्नेहरूलाई पुरुषुङ्गे र स्त्री भएर नाच्नेलाई मारुनी मादल बजाउनेहरूलाई मादले, मुजुरा बजाउनेहरूलाई मुजुरै तथा गीत गाउनेहरूलाई गीताङ्गी भन्ने चलन छ ।

नाच्ने मानिस एक्लो पनि हुन सक्छ अथवा जोडा मिलाएर दुई, चार, छ, आठ पनि । समूहनाचमा यति नै नाच्ने मानिसहरू चाहिन्छन् भन्ने नियम छैन । नाचमा गीत गाउने र बाजा बजाउनेहरू छुट्टै बसेर भाग लिइरहेका पनि हुन सक्छन् तथा कुनैकुनै नाचमा नाच्नेले नै बाजा भिरेर गीत पनि झिक्ने हुन्छन् । नाचमा गीतको भावभङ्गिमाअनुसार नाच्नेहरू तालबद्ध भएर अभिनय गर्दै नाच्दछन् ।

नाचमा नाचको किसिम हेरी आङ मर्काउने, हात घुमाउने, औंला चलाउने, कम्मर मर्काउने, आङ भाँच्ने, फनफनी घुम्ने, उठबस गर्ने, भुइँ ढोग्ने, तालअनुसार खुट्टा उचाल्ने, टेक्ने, चाल्ने, अगाडि बढ्ने, पछाडि हट्ने, ताल काट्नका लागि बस्ने, घुम्ने, उफ्रने, हात तलमाथि गर्ने, घुमाउने तथा खुट्टाका चालमा ४ पाइले, ६ पाइले, ८ पाइलेका हिसाबले तालबद्ध गरेर हाउभाउ गर्ने अनेक क्रियाहरू हुन्छन् ।

दोहरी नाचमा भने लोग्नेमानिसतर्फ लोग्नेमानिस, त्यस्तै स्वास्नीमानिसतर्फ स्वास्नीमानिस नै आ-आफ्ना तर्फको गीतको धुन जोडेर वा छोपेर नाच्ने चलन पनि छ । यसमा सवालजवाफको रूपमा कुनैमा हातेमालो गरेर, कुनैमा एक समूह अगाडि बढ्यो भने अर्को समूह पछि सर्ने पद्धतिमा पनि नाच्नेहरूले नै गीत गाउँदै नाच्ने चलन छ । कुनैकुनै नाचमा जस्तो डेउढामा कहिलेकाहीँ ठिटैठिटाहरू मात्र मिलेर तथा ठिटीठिटीहरू मात्र मिलेर पनि दोहरी नाच झिक्ने चलन

छ। कुनैकुनै दोहरी नाचमा दोहरी गीतको क्रम सात दिन सात रातसम्म पनि लम्बिरहन सक्छ, नेपाली लोकनाचमा पाइने यो सबभन्दा ठूलो विशेषता हो ।

विशेषत: नेपाली लोकनाचमा जुन भाकाको लोकगीत गाइने हो त्यसै भाकाको गीतको नामबाट लोकनाचको नामकरण भएको पाइन्छ जस्तो- झ्याउरे भाकाको गीतबाट झ्याउरेनाच, चुट्का भाकाको गीतबाट चुट्कानाच, सोरठी भाकाको गीतबाट सोरठीनाच, मारुनी भाकाको गीतबाट मारुनी नाच, बालुन भाकाको गीतबाट बालुननाच, टप्पा भाकाको गीतबाट टप्पानाच, देउढा भाकाको गीतबाट देउढानाच, धाननाचको गीतको भाकाबाट धाननाच इत्यादि । तर कुनैकुनै लोकनाचमा गीत गाउनुको कुनै आवश्यकता पर्दैन, केवल बाजाकै बोल र तालमा पनि लोकनाचहरू नचाइन्छन् जस्तो ढालनाच, लाखेनाच आदि ।

नेपाली लोकनाचमा अनेक विविधता र विशेषताहरू पाइन्छन् र यसविषयक अध्ययन-अन्वेषणको क्षेत्र पनि विस्तृत छ ।

लोकनाटक- लोकको मनलाई अनुरञ्जन गर्ने विधाको नाम हो लोकनाटक । यसलाई लोकजीवनसँग घनिष्ठतम सम्बन्ध भएको मनोरञ्जनको अद्वितीय साधन मानिएको छ र यसमा श्रव्य र दृश्य दुवै प्रकारका साधन हुने हुनाले सबै जनाले समान रूपले सन्तुष्टि लिन पाउँछन् ।

लोकनाटकमा दैनिक क्रियाकलापमा प्रयोग हुने भाषा सरल र सुबोध हुने हुनाले यो नाटक अनपढ व्यक्तिले पनि बुझ्न सक्ने हुन्छ र यसमा कुनै किसिमको बनावटीपन हुँदैन । यसमा जुन सम्वाद रहेको हुन्छ त्यो पनि सरल र सङ्क्षिप्त रूपको हुन्छ । यसका लागि लामो र विद्वतापूर्ण सम्वादको आवश्यकता पर्दैन ।

लोकनाटकको कथानक विशेषत: सामाजिक, धार्मिक वा ऐतिहासिक विषयवस्तुमा आधारित हुने गर्दछ । यसमा भाग लिने पात्रहरूमा पुरुषहरू नै हुन्छन् । स्वास्नीमानिसहरूको भूमिकामा पनि प्राय: पुरुषहरू नै देखा पर्दछन् । पात्रहरूबाट प्रयोग गरिने वेशभूषा पनि सरल किसिमको नै हुने गर्दछ । अनि पात्रहरूबाट गरिने अभिनय पनि स्वाभाविक रूपको हुन्छ ।

लोकनाटकको मञ्चनका लागि कुनै विशेष तवरले सजिएको रङ्गमञ्चको आवश्यकता पर्दैन । घरको आँगनमा, मन्दिरको प्राङ्गणमा, डबलीमा, चौतारीमा वा जुनसुकै खुला ठाउँमा पनि यसको मञ्चन हुनसक्छ । यसको मञ्चन गरिंदा पर्दाको पनि आवश्यकता पर्दैन । दर्शकहरू चारैतिरबाट यस किसमको लोकनाटक हेर्न सक्छन् ।

गाउँघरमा व्रतपर्वउत्सवमा देखाइने राम-लीला, कृष्णचरित्र आदिमा भजन, कीर्तन, नृत्य हुनुको साथै कुनैकुनैमा लोकनाटकको रूपमा अभिनयप्रधान सम्वादहरू पनि हुने गर्दछन् । बिहेघरमा दुलाहालाई दुलहीको घर तर्फ प्रस्थान गराइसकेपछि अर्थात् लोग्नेमानिसहरू जति सबै जन्तमा गइसकेपछि, आइमाईहरू जम्मा भएर रत्यौली खेल्ने प्रथा छ । यसमा नाचगान र प्रहसनको अतिरिक्त सानातिना लोकनाटक अभिनय गरिने चलन पनि छ । तर यो स्त्री पात्रमा मात्र सीमित हुने गर्दछ । विशुद्ध लोकनाटक चाहिँ ललितपुरको कार्तिक नाच भित्रका बाठ: प्याखं (बाठा मानिसहरूद्वारा अभिनीत लोकनाटक) लाई लिन सकिन्छ । यसमा विविध कथावस्तु, घटनाक्रम हुनुको अतिरिक्त **लोकभाषामा** रोचक बादहरू पाइन्छन् ।

लोककला- लोकसंस्कृतिअन्तर्गत लोकसाहित्य र लोकसङ्गीतका झैं नै लोककलाको

पनि महत्त्वपूर्ण भूमिका रहेको छ । र, यो लोककला पनि मानवसभ्यतातुल्य प्राचीन छ ।

मानिस एक विचारशील प्राणी हो । प्रकृतिका विविध तत्त्वप्रति उसको जिज्ञासा र ज्ञानले गर्दा, उसले आफ्नो पुरातन कालका ओडारे जीवनमै पनि जीवनलाई सरस र सौन्दर्यमय बनाउन कथाकुथुङ्गी झिक्नुको साथसाथै ओडारका भित्ताहरूमा खरी ढुङ्गाले चित्र पनि कोर्‍यो, रङ्गीबिरङ्गी पत्थरका टुक्रालाई चिटिक्क पारेर माला बनाई घाँटीमा पहिर्‍यो, हाडका टुक्रालाई सलक्कमलक्क पारेर कानमा सजायो । ओडारे जीवनपश्चात् घरजम गरी बस्दा पनि उसले केवल बस्न, खान र लाउनमा मात्र सीमित भएर बस्न चाहेन । उसले माटाका डल्लोलाई ओल्टाईपल्टाई अनेक ढाँचाका खेलौनाहरू बनायो, चुच्चे ढुङ्गाहरूमा अनेक आकृतिहरू बनायो, काठका टुक्राहरूमा अनेक बुट्टाहरू कुँद्यो, घरका भित्ताहरूमा अनेक चित्रहरू बनायो । अनि यस प्रकारका कलाकृतिहरू सिर्जना गर्दा उसका हात, आँखा र मनले सौन्दर्यानुभूति आत्मसात् गर्‍यो । ऊ आनन्दित भयो । फलतः यस्तै प्रकारका परिवेशमा तथा पूर्वाधारमा बाङ्गाटिङ्गा कोरा पद्धतिका माध्यममा लोककलाको सिर्जना भयो सत्यं, शिवं सुन्दरम्को रूपमा ।

नेपाली लोककलाको प्राचीनता पहिल्याउँदै जाँदा काठमाडौं उपत्यकाभित्र हाँडीगाउँ विशालनगर तथा उपत्यकाबाहिर लुम्बिनी कपिलवस्तुतिरका पुरातात्त्विक उत्खननबाट प्राप्त पोलिएका माटाका खण्डित मानवाकृतिहरू, खेलौनाहरू तथा भाँडाकुँडामा चित्रित विविध प्रकारका बुट्टाहरू भेटिन्छन् । सुदूर पश्चिमाञ्चलमा नेपाली भाषाको मूलथलो कहलिएको सिँजाखोला उपत्यकाभरिनै गाउँगाउँमा मष्टाका स्थानहरूमा चढाइएका काठका मानवमूर्ति, घोडा आदि पशुपङ्क्षीका मूर्तिहरू पनि प्राचीनतम टौलीमा निर्मित लोककलाकृतिहरू हुन् । अझ त्यस भेकतिरका घरदैलाका बुट्टे खम्बा र झ्यालैपिच्छेझैं सिँगारिएका भेडाका मुखाकृतिहरू तथा यत्रतत्र पाइने शिलास्तम्भहरूमा अङ्कित घोडचढी, मानवाकृति र पशुपङ्क्षीका आकृतिहरू पनि लोककलाकै कलात्मक अभिव्यक्तिहरू हुन् ।

नेपाली समाजमा स्थानीय र प्रादेशिक विशेषता भएका लोककलाका नमूनाहरू अन्यत्र पनि यत्रतत्र पाइन्छन् । तमाखु खाने मालिङ्गो वा निंगालाका नलीमा कुँदिएका विविध प्रकारका बुट्टा सहितका मानव र जीवजन्तुका मूर्तिहरू, चिलिम र सुल्फामा चित्रित विविध प्रकारका ढाँचा र बुट्टाहरू, कम्मरमा भिर्ने खुर्पेटोमा कुँदिएका विविध ढाँचाका बुट्टाहरू, टुङ्ना बाजाको शिरोभागमा कुँदिएका मूर्तिहरू पनि लोककलाकै सिर्जनाहरू हुन् ।

गाईजात्रामा गाईजात्रेले शिरमा लाउने पेरूङ्गे टोपीमा सजाइने गाईको मुखाकृतिको चित्र, नागपञ्चमीमा ढोकैपिच्छे टाँसिने नागराजा र नागकन्याका चित्रहरू, लक्ष्मीपूजामा ढुकुटीमा टाँसिने ख्याक, कंकाल, धन कुवेर र लक्ष्मीको चित्र, इन्द्रजात्रामा प्रदर्शन गरिने माटा र काठबाट निर्मित हात्तीका मूर्तिहरू तथा असन बजारको माझमा स्थापित ढुङ्गे माछो पनि विभिन्न सामाजिक र सांस्कृतिक पृष्ठभूमि भएका लोककलाकृतिहरू हुन्, तथा नेपालको राष्ट्रिय झण्डामा अङ्कित चन्द्रसूर्यका मुखाकृतिहरू (पहिलेका मुखाकृतिहरूमा मानवकै तुल्य नाक, मुख, आँखा नै हुन्ये) पनि प्राचीन समयका लोक कलाकारका कलात्मक अभिव्यक्ति र मनोभावका प्रतीक हुन् ।

र, आजका शास्त्रीय पाराका कलाकृतिहरूको मूल स्रोत पनि पहिल्याउँदै जाने हो भने, लोककलाकै विकासक्रममा ती सबै परिमार्जित

र परिष्कृत भएका देखिन आउँछन् ।

नेपाली लोकसंस्कृतिअन्तर्गत लोकसाहित्यका विभिन्न अङ्गका नैसर्गिक रूप आकृति स्वभाव र विशेषताहरूकै प्रसङ्गमा एउटा विचारणीय कुरो के छ भने आजको परिवर्तित हुँदै गइरहेको समाजमा तथा शिक्षादीक्षा प्रचारप्रसारका साधनहरूको वाहुल्य भइसकेको बेलामा लोकसाहित्यको शुद्ध चोखोपनामा प्रत्यक्ष वा अप्रत्यक्ष रूपले अनेक विकृति र विसङ्गतिहरू पनि (जस्तो लोकलयका शैलीमा रचित नयाँनयाँ कृत्रिम लोकगीतहरू) देखा पर्न थालेका छन्, कतिले त लोकसाहित्यमा आफ्नो निजीत्व र प्रभुत्व कायम गर्न व्यक्तिनिर्मितिवाद र विकासवादका रङ्गले रङ्ग्याइदिने प्रयास गर्न पनि बाँकी राखेका छैनन्। फलत: लोकसीहित्यका विविध विधामा सरलता र सुगमताका ठाउँमा दुर्बोधता र वाग्‌जाल पनि देखा पर्दछन् । लोकसाहित्यको शुद्ध र स्वच्छ रूप छुट्ट्याउन पनि कठिन हुन पुगेको छ। अत: लोकसाहित्यको शुद्ध पहिचान गर्नमा त्यसमा निहित भाषा, भाव विचार र कल्पनाको सरलता तथा नैसर्गिकतालाई पारख गर्नु पहिलो कुरो हुन आउँछ तथा दोस्रो कुरोचाहिं अलिखित नेपाली लोकसाहित्यलाई लिपिबद्ध गर्दाखेरि यसको प्राकृतिक रूपको शुद्धता र मौलिकता कायम गर्नु आवश्यक हुन्छ ।

नेपाली साहित्यको इतिहासमा लोकमानसमा एउटा जीवन्त परम्परा बोकेको लोकसाहित्यले अति नै महत्त्वपूर्ण स्थान ओगटेको छ। अत: नेपाली लोकसाहित्यको सङ्कलन, अध्ययन, अन्वेषण र संरक्षणमा विशेष जोड दिनुभनेको नेपाली साहित्यको निजीत्वको जगेर्ना गर्नु हो तथा यसको विकासक्रमलाई गतिशील बनाउनु हो ।

– स.मो.जो.

नेवारी साहित्य– प्राचीनता: तत्कालीन नेपालको प्रमुख भाषाको रूपमा व्यवहृत नेवार भाषाको ऐतिहासिक तथ्यलाई नेपाल भाषाद्वारा संज्ञापित यसको नामले पनि स्पष्ट गर्दछ। नेवारहरूको यो मातृभाषा वाङ्मय र साहित्यका दृष्टिले सम्पन्न छ। तिब्बत वर्मेली भाषासमूहमा पर्ने यस भाषाको लितुमोल, भुजिंमोल, रञ्जना, नेवाराक्षर आदि आफ्नै विभिन्न लिपि छन् र लेखपढ गर्ने काममा यिनै लिपिको प्रयोग हुन्थ्यो । यस भाषामा देवनागरी लिपिको प्रचलन विक्रम संवत् १९६० यतादेखि हुन थाले पनि नेवाराक्षर, भुजिंमोल र रञ्जना लिपिको प्रचलन हिजोआज पनि देखिन्छ । देशकालपरिस्थितिअनुसार संस्कृत, मैथिली, बंगला, फारसी, नेपाली भाषाभाषीहरूसित संसर्गमा आएर पनि यसले आफ्नो भाषिक प्रवृत्ति र प्रकृतिलाई जोगाइराखेको छ । नेपालको लिच्छविकालीन २०० वर्षभित्रका संस्कृत भाषामा उत्कीर्ण शिलाभिलेखहरूमा २४८ जति संस्कृत इतर शब्दहरू भेटिएका छन् । तीमध्ये केही शब्दहरू उही अर्थ र ध्वनिमा हाल पनि चलनचल्तीमा प्रयोग भइरहेबाट नेवारहरूका ती शब्द हुन् भनी डा. कमलप्रकाश मल्लले भाषावैज्ञानिक शोधपरीक्षणबाट प्रमाणित गरेका छन्। यसबाट लिच्छविकाल र सोभन्दा अगि पनि यो भाषा दैनन्दिनका व्यवहारमा बोलिने माध्यमको रूपमा प्रचलित रहेको अनुमान गर्न सकिन्छ। लिच्छवीकालका कुनै पनि शिलाभिलेखमा यो भाषाको वाक्य भने अहिलेसम्म भेटिएको छैन । विक्रम संवत्‌को एघारौं शताब्दीदेखि यताका शिलाभिलेखहरूमा व्यक्ति र स्थानीय बस्तीका नामबोधक शब्दहरू र दैनिक जीवनमा प्रयोगमा आउने केही सामग्रीहरूलाई बुझाउने शब्दहरू देखा परेका छन्। ललितपुरको रुद्रवर्ण महाविहारको वि. सं. ११७२ को एक ताडपत्राभिलेखमा र वि.

सं. १२३० मा राजा रुद्रदेवले सांखु वज्रयोगिनीमा स्थापना गरेको शिलापत्रमा उत्कीर्ण वाक्यहरू नै अहिलेसम्म पत्ता लागेका यस भाषाका प्राचीन अभिलेख हुन्। त्यस्तै काठमाडौंको मरु सतलको वि. सं. १३९१ को ताम्रपत्रमा यस भाषाका सात वाक्य प्रयोग भएका छन्। शुद्ध र संस्कारित नेपालभाषा नामको प्रथमत: उल्लेख भएका अभिलेख ग्रन्थहरूमध्ये राजा जयस्थिति मल्लको समयमा लेखिएको **नारदसंहिता, मानवन्यायाशास्त्र** (वि. सं. १४३७) र शिलाभिलेखहरूमा भक्तपुर तौंमधि टोलको एक शिलाभिलेख (वि. सं. १४६७) देखिन्छ । त्यस्तै देशभाषा भनेर ललितपुरको राजा विष्णु सिंहको शिलाभिलेखमा (वि. सं. १६२६) र स्वदेशभाषा भनेर राजा प्रताप मल्लको वि. सं. १७११ को शिलापत्रमा उत्कीर्ण छ । त्यस्ता अभिलेखहरूमा संस्कृतको लगत्तैपछि यस भाषाको पाठले स्थान पाइराखेको देखिन्छ ।

अभिलेख परम्परा (वि. सं. १४१८-१८२५): विक्रम संवत्को पन्ध्रौं शताब्दीयतादेखि नीति, चिकित्साशास्त्र, धर्मशास्त्र, कोश, ज्योतिषशास्त्र, तन्त्र र तान्त्रिक विधि इत्यादि विषयका संस्कृत ग्रन्थहरूका टीका अनुवाद व्याख्या नेपाल भाषामा लेखी ग्रन्थ बनाउने चलन चल्यो । स्वदेशी र विदेशी अभिलेखालयहरूमा अद्यापि सुरक्षित रहेका त्यस्ता अभिलेखहरूका प्राचीनतम ग्रन्थहरूमध्ये नैतिक कथामा **हितोपदेश** (ने. सं. ४८१/वि. सं. १४१८) चिकित्साशास्त्रमा **हरमेखला** (ने. सं. ४९४/वि. सं. १४३१) **धर्मशास्त्र नारदसंहिता, मानवन्यायशास्त्र** (ने. सं. ५००/वि. सं. १४३७) **अमरकोश** (ने. सं. ५०१ र ५०६/वि. सं. १४३८ र १४४३), ज्योतिषशास्त्रको **ज्योतिराजकर्ण** (ने.सं. ५४८/वि. सं. १४८५), **दशकर्मपद्धति** (ने. सं. ६४८/वि. सं. १५८५), राजा जगज्ज्योति मल्लले आफनो दरबारी पण्डित वंशमणि ओझासँग मिलेर बनाएको सङ्गीच्चन्द्र (बि. सं. १६७०-१६८७) इत्यादि उल्लेखनीय छन् । यो क्रम उत्तर मध्यकालभरि नै रह्यो ।

वंशावली परम्परा (वि. सं. १४४६-१८२५): राजा जयस्थिति मल्लको शासनकालका एक जना अज्ञात वंशावलीकारले ने. सं. ५०९ तिर भुजिंमोल लिपिमा ताडपत्रमा लेखिएको गोपालवंशादि प्राचीन राजवंशावली (नेपाल भाषा खण्ड पत्राङ्क २९ क देखि ६३ ख सम्म) नेपाल इतिहासको अध्ययन र अन्वेषणको निमित्त भरपर्दो र उपयोगी छ । त्यसमा गोपाल, किरांत, लिच्छवी र मल्लवंशीय राजाहरूका पालामा भए गरेका धार्मिक, सांस्कृति र राजनैतिक कृत्य र घटनाहरू समयक्रमानुसार सङ्कलित छन्। तिनै प्रामाणिक वंशावलीको शैलीअनुरूप पछिपछि पनि घटनावली शीर्षकका अभिलेखग्रन्थहरू लेख्ने क्रम चलिरह्यो। ती सामग्री उत्तरमध्यकालीन नेपाल उपत्यकाको अध्ययन अनुसन्धानका निमित्त निकै सहायक सिद्ध भएका छन्।

गद्याख्यानपरम्परा (वि. सं. १५७५-१८२५): **तन्त्राख्यान** (वि. सं. १५७५-१६३३) **पन्चतन्त्र** र **हितोपदेशजस्ता** नीतिकथाको आधारमा सरल सुबोध र स्वतन्त्र गद्याख्यानहरू रचिए । नेपाल भाषाका वीरप्रशस्ति गीतमा (वि. सं. १६३१) तन्त्राख्यानात्मक कथाका पात्रका केही कृत्य उपमानसरह उल्लेखित पाइनाले नेवारसमाजमा ती कथा त्यतिखेरै परिचित भइसकेको बुझिन्छ । महिलाहरूका निमित्त **धर्मलक्ष्मीसंवाद** शीर्षकका नीति र आचरणसम्बन्धी कथा लेख्ने चलन वि. सं. १७१७ देखि प्रचलित भइसकेको देखिन्छ । संस्कृतका मूल श्लोक र गद्य अंशसहितको नेपाल भाषामा अनुवादित **पञ्चतन्त्र** र

हितोपदेशका प्रकीर्ण अंशहरू केही पाइएका छन् ।

नेवार समाजमा धार्मिक पूजा व्रत तीर्थ आदिको महात्म्यबोध गराउने धार्मिक कथाहरू सुनेर पुण्य सञ्चय गर्ने प्रवृत्ति छ । यस्ता धार्मिक कथाका अभिलेखग्रन्थ वि. सं. १४६७ (ने. सं. ५३०) देखि लेखिँदै आएको तथ्य आशा सफू कुथिमा रहेको महालक्ष्मी व्रतकथाबाट ज्ञात हुन्छ । **स्वस्थानी परमेश्वरया व्रतकथा** (वि. सं. १६३०), **मार्कण्डेयपुराण** (वि. सं. १६६८), **ब्रह्मपुराण** (वि. सं. १७५२), **स्कन्द पुराण** (वि. सं. १७४०), महादेव भारोले लेखेको शिवरात्री व्रतकथा (वि. सं. १७५६), भागवत पुराण (वि. सं. १७८१) उल्लेखनीय धार्मिक कथा हुन्। यीमध्ये धार्मिक व्रतविधिको स्वस्थानी कथामा समयको गतिका साथै र श्रोताहरूको रुचिअनुसार लेखकहरूले नयाँ अध्याय थप्दै लगेको देखिन्छ। यसका लयात्मक प्रवाहमय गद्यले एकातिर महिला तथा बालकहरूलाई आकृष्ट गर्दै उनीहरूलाई साक्षर र जान्नेबुझ्ने तुल्यायो भने अर्कोतिर स्वदेशप्रेमको व्यावहारिक पाठ पनि पढायो । धार्मिक कथासरह मानेर भक्तिका साथ नेवारहरू रामायण र महाभारतका कथा आफ्नै भाषमा सुन्ने र पाठ गर्ने गर्थे। वि. सं. १७४१ देखि १८२० भित्र गद्यमा लेखिएका नेपाल भाषाका रामायणका अभिलेखग्रन्थहरू पाइएका छन्। तिनका ग्रन्थकारहरूले रामायणमा मूल कथावस्तु यथावत् ग्रहण गरेर समाप्ति वाक्यमा मात्र आआफना दुःख, अनुभूति, प्रतिक्रिया र ग्रन्थ लेख्नाको उद्देश्य लेख्थे। भक्तपुरका राजा भूपतिन्द्र मल्लका पालाका दुःखी भारोले आफ्नो पुर्ख्यौली घरजग्गा भक्तपुरको प्रख्यात न्यातपोल (पाँचतले) मन्दिर बनाउँदा अधिग्रहण हुँदाको दुःख पखाल्न रामायण लेखेको, ललितपुरको इखालखु टोलको भाजुदेवले लोकको पाप नाश गराउन र भक्तपुरकै एक अज्ञात लेखकले समकालीन राजनैतिक सन्त्रासपूर्ण स्थितिबाट सर्वसाधारण जनतालाई मुक्ति दिलाउन यस भाषामा रामायण लेखेका थिए। महाभारतका ग्रन्थ भने राजाहरूलाई राजआदर्श बोध गराउने **सभापर्व** (वि. सं. १६५८), जयसिंहले लेखेको **स्वर्गारोहणपर्व** (वि. सं. १७७०) युधिष्ठिर नारद संवादजस्ता अंशहरू मात्र अनुवादित गरिएका पाइएका छन्। तर बौद्धगद्याख्यान यस समयावधिभित्र ज्यादै कम भेटिएका छन् । तीमध्ये वि. सं. १७४० को स्वयम्भू पुराण, वि. सं. १७८९ को लक्ष चैत्य कथा र वि. सं. १८०२ को स्वयम्भू चैत्य भटारकोदेश मात्र उल्लेखनीय छन् ।

यस भाषाका बेतालपञ्चविंशति (वि. सं. १७३२ देखि १७७९ सम्मका) मुद्राराक्षस (वि. सं. १७५८), वि. सं. १७७६ को बत्तीस पुतलीको कथा, (वि. सं. १७६६ मा धनसिंङले लेखेदेखि १७८५ सम्मका) र **शुकबहत्तरी** कथा वि. सं. १८०२ देखि १८०८ सम्मका पाइएका छन्। ती लौकिक कथाका कथावस्तु र शैली प्रायः एकै किसिमका छन् । ती कथाहरूमा केहीकेही स्थानीय परिवेश र संस्कृतिको झल्को दिने प्रयास भएको देखिन्छ ।

सिर्जनात्मक काव्य (वि. सं. १६१७-१८२७): यस भाषामा गीतिकाव्यको परम्परा लामो र अटूट रह्यो । मौखिक लोकगीतको रूपमा कैयन शताब्दी पार गरेपछि विक्रम संवत् १६ औं शताब्दीदेखि यताका लिपिबद्ध गीतिकाव्यका अभिलेख उपलब्ध छन् । नेपालमण्डलको आदर्श भावनामा आबद्ध र धर्मशास्त्रद्वारा अनुशासित नेपाल उपत्यकाका भक्तपुर, ललितपुर र कान्तिपुर राज्यहरूले उत्तरमध्यकालमा धार्मिक, सांस्कृतिक, आर्थिक र राजनीतिक सबै क्षेत्रमा उन्नति र सम्पन्नता हासिल गरे । त्यसवेला

यहाँको भाषानीति उदार थियो। यदाकदा राज्यराज्यबीच गतिरोध हुने भए तापनि अधिकांश शान्तिपूर्ण नै रहेको थियो। त्यस्तो अनुकूल समयमा गीतिकाव्यको विधामा राजारानी र सर्वसाधारण कविहरूद्वारा उत्कृष्ट योगदान भएको देखिन्छ। त्यस वेलाका कविहरूले र केही कवयित्री रानीहरूले इहलौकिक जीवनको मङ्गलकामना र परत्रको परम सुखलाभ गर्ने भावनाले अभिप्रेरित भई रचिएका गीतिकाव्य यस भाषाका प्रमुख सिर्जनात्मक अभिव्यक्ति हुन्। स्वतन्त्र काव्यविधाको रूपमा यो धेरै कालसम्म प्रवाहित भइरह्यो। त्यसवेला खास गरी सगुण-निर्गुणभक्तिका स्तुतिहरू, श्रृङ्गारिक र माया-पिरतीका गीतहरू देशभक्ति तथा प्रशस्तिका गीतहरू, नैतिक उपदेशात्मक र व्यङ्ग्यगीत, शोकगीतहरू इत्यादि विविध विषयका गीतिकाव्यको रचना भए। त्यस्तै सर्वसाधारण कविहरूले सामाजिक एवं ऐतिहासिक विषयवस्तुका भावपूर्ण र काव्यगुणयुक्त कथात्मक गीतहरू पनि रचेका थिए। ललितपुरका ठकुरीवंशीय राजाहरू नर सिंह देव, पुरन्दरसिंह देव र उद्धवसिंह देवका संयुक्त शासनकालीन एक अज्ञात विद्वान् कविले रचेका वि. सं. १६२८-१६३१ का राष्ट्रिय भावले ओतप्रोत तथा ओजस्वी वीर प्रशस्तिका गीतहरू अहिलेसम्मका पत्ता लागेका प्राचीनतम गीतिकाव्य हुन्। यी गीतहरू सामूहिक भजनको रूपमा पनि गाउन हुन्छ। त्यसै समयतिर कान्तिपुरका राजा महेन्द्र मल्लले (वि. सं. १६१७-१६३१) 'कपटी या मायान केङ्गा हे सामा र मेव मदु जित छि शरण जी वया' शीर्षकका आराध्यदेव श्रीकृष्णसम्बन्धी दुई निर्गुण भक्तिरचना पाइएका छन्। सर्वसाधारण कविहरूमा जेठो मानिने भक्तपुरका केशव उदासले वि. सं. १६६९ तिर पुवारे लोकलयमा संवादात्मक प्रणयगीत, बाउनगीत (वामनअवतार लीलाको गीत) र हनुमान लीलागीत रचेका थिए। यसको चार दशक जति पछि भक्तपुरका राजा जगज्ज्योति मल्लले (वि. सं. १६७०-१६८७) श्रंङ्गार, नीति र व्यङ्ग्यविषयका सरल, सुबोध र सुमधुर गीतहरूको सङ्ग्रह नानार्थपञ्चदश गीत (प्र ३३८, बी २८६।९) बनाएका थिए। उनैले यो भाषाशास्त्रीय गुणयुक्त काव्यका निम्ति सुयोग्य माध्यम हुन सक्छ भनी देखाइदिए। विषयगत व्याप्ति, भावगाम्भीर्य स्तरीय अभिव्यक्तिशैली र काव्यात्मक उत्कृष्ट गीतिकाव्यको दृष्टिले १७-१८ औं शताव्दी यस भाषाको गौरवमय काल सिद्ध भएको छ। त्यसवेला उदाएका कविहरूमध्ये ललितपुरका राजऋषीश्वर तथा कवीश्वर सिद्धिनरसिंह मल्ल (वि. सं. १६६३-१७१८) श्रीकृष्णका अद्वितीय परमभक्त कवि थिए। संस्कृत कवि जयदेवकृत गीतगोविन्द काव्यको भाव र ध्वनिसदृश झल्कने उनका निर्गुणभक्तिका गीतिकाव्यमा उनले उपास्यदेवको प्रत्यक्ष दर्शन गरेर प्राप्त गरेको सुखानुभूति पुन: नपाउँदा त्यसबाट सिर्जित विरहविह्वल मानसिक स्थितिलाई दर्शाएका छन्। उनका मनमा उठिरहने राजकीय कर्तव्य, स्वजन परिजनकाप्रति स्नेह, जन्जाल र उपास्यप्रति भक्तिभाव मात्रको भावनात्मक सङ्घर्षमा उपास्यप्रति भक्तिभावले विजय गरेको सर्वोपरि स्थिति पनि दर्शाएका छन्। उनले त्यसमा आफ्नै रानीको विरहवेदना पनि संश्लिष्ट रूपमा वर्णन गरेका छन्। त्यसमा रहेका उनका दुई सन्त उपदेशात्मक गीतहरूमा वेदान्तदर्शन र उनकै अनुभूति प्रस्तुत सारगर्भित सन्देश छन्। त्यसै समयका कान्तिपुरका महत्वाकाङ्क्षी राजा कवीन्द्र प्रताप मल्लले (वि. सं. १६८०-१७३०) मैथिली कवि विद्यापतिको पदावली शैलीमा

रचेका अभि- सारिका, प्रेमप्रसङ्ग, दूती, सखीसम्भाषण, विरह, ऋतुवर्णन उपशीर्षकका प्रणयगीतहरू, श्रंङ्गारिक, उपदेशात्मक गीतहरू, र मालश्रीको छन्दमा रागबद्ध भक्तिसम्बन्धी स्तुतिगीत, (भगवतीको ओजस्वी लीला वर्णित) समेत गरी उनका चालीस जति रचनाहरू पाइएका छन् । उनका रचनाहरू भावतत्त्व, बुद्धितत्त्व र सङ्गीततत्त्वका त्रिवेणी मान्न सकिन्छ। उनका रानी र प्रेयसीको असामयिक निधनले उत्पन्न भएको विरह- गीतमा व्यक्त उनका मानसिक सन्ताप मर्मस्पर्शी छन् । प्रायश्चित स्वरूप धार्मिक विधिपूर्वक स्मारक स्थापना गराउँदा पनि शान्ति पाउन नसकेको आफ्नो हृदयको विरहव्यथा ती गीतमा व्यक्तिएका छन्। मैथिली गीत र संस्कृत श्लोकहरूमा झैं कामोद्दीपक शृङ्गारिकता नेपाल भाषाका श्रृंगारिक गीतमा सञ्चारित भएका छन् ।

काव्यकृतिहरूमा जगच्चन्द नामले प्रख्यात भक्तपुरका राजा जगत्प्रकाश मल्लले (वि. सं. १६९६-१७३०) सम्भोग शृङ्गाररसप्रधान प्रणयगीतहरू, अष्टनायिका भेदका वर्णनगीतहरू, देशभक्तिका गीतहरू, शोकगीतहरू, स्थानीय चाडपर्वसम्बन्धी र अन्य विविध विषयका गीतहरूको सङ्ग्रह नेपाल भाषा गीत (बी २८८।२६, ने. सं. ७९२) राष्ट्रिय अभिलेखालयमा छ। उनले गीतहरूको अन्त्यमा तलेजु भवानी र अन्य उपास्य देवदेवीसित वात्सल्य स्नेहसिक्त वरयाचना गरी भक्ति दर्शाएका छन् । वि. सं. १७१८-१७२० तिरका उनको राजधानी भक्तपुर र ठिमीमा तत्कालीन कान्तिपुरका महत्वाकाङ्क्षी राजा प्रताप मल्ल र ललितपुरका राजा श्रीनिवास मल्लको संयुक्त आक्रमण नाकाबन्दीजस्ता सङ्कट आइपर्दा सन्त्रस्त भई रातारात देश छोडी भाग्न थालेका भक्तपुरका प्रजाहरूको मनोबल उठाउन उनले रचेका ऐतिहासिक महत्त्वका गीतहरू नेपालकै राष्ट्रिय र देशभक्तिको परिप्रेक्ष्यमा सर्वप्रथम उद्बोधित गीत हुन्। त्यस्तै उनले आफ्ना भाइ नाता पर्ने मन्त्री चन्द्रशेखर सिंहले युद्धमा वीर गति पाएको बखत रचेका शोकगीतहरू बडा मार्मिक छन्। उनका प्रणयगीतहरू मनमोहक लाग्छन्। ललितपुरका राजा श्री निवास मल्ल (वि. सं. १६८४-१७४४) विशेषत: लोकेश्वर करुणामयका परम उपासक कवि थिए । उनका वैष्णव र बौद्ध उपास्यदेवप्रति दर्शाइएका भक्तिरचना पनि छन्। भक्तपुरका मल्लवंशीय अन्तिम राजा रणजीत मल्ल (वि. सं. १७६०-१७२७) को हाय हाय राम गथे मलुमने नेपाल शीर्षकको दोषवर्णन गरिएको देशप्रेमको गीत, उनकै रानी वृद्धिलक्ष्मी देवीरचित कलिस जनम दयिवन बिल छाय शीर्षकको हकहितको आवाज घन्किएको स्तुतिगीत, राजनीतिक, सङ्कटको बेलामा देशवासीलाई कर्तव्यबोध गराउन उसै वेलाको एक अज्ञात कविले रचेको हे मछिन्दर नाथन इस्वथिस्व वसलपु...... हर रपु नेपालया कुदिन शीर्षकको भजनगीत र जगज्जय मल्लकी (वि. सं. १७७९-१७९२) रानी कुमुदिनी देवीको स्तुतिगीतहरूद्वारा समष्टिको सङ्कटमा व्यष्टिको वेदनाको अनुभूति औ व्यष्टिको विपतिलाई समष्टिकै आपतबिपत सम्झिने नयाँ प्रवृति देखा परिसकेका थिए । उस वेलाका अन्य कवयित्रीहरूमा कान्तिपुरका राजा पार्थिवेन्द्र मल्लकी (वि. सं. १७३७-१७४४) रानी ऋद्धिलक्ष्मी देवी, राजा भूपालेन्द्र मल्लकी (वि. सं. १७४४-१७५८) रानी भुवन लक्ष्मी देवी, राजा योगनरेन्द्र मल्लकी (१७४२-१७६३) रानी जयलक्ष्मी प्रख्यात थिए ।

व्यापारको काममा लोग्ने ल्हासा गएको वेला बिछोडको वेदनाले विह्वल भएकी, नायिकाहरूको विरहव्यथा, प्रेमीप्रेमिकाहरूको अनमेल विवाहको कारणले छुट्टिनु परेको

घटना, गोसाईकुण्ड तीर्थको मेला भर्न जाँदा पत्नीहरण भएको नायकको विरह सन्ताप जस्ता सर्वसाधारण अज्ञात कविहरूले त्यसै वेला रचेका कथात्मक गीतहरू अत्यन्त मर्मस्पर्शी छन् । संसारया कारण शीर्षकको कथागीतमा तलसिङद्वारा आफ्नै खेत कमाउने मोही किसानकी स्त्रीको सतीत्वहरण र आर्थिक शोषण गर्ने कुकृत्यप्रति नाटकीय व्यङ्ग्य प्रहार गरिएको छ। भगवान् बुद्धको चरित्र महात्म्यबोध गराउने नुयो हाय हाय झिझिस्यन विनति याना स्वय शीर्षकको अभिनेय कथागीत पनि उल्लेखनीय छ ।

शाहकाल: श्री ५ पृथ्वीनारायण शाहबाट वि. सं. १८२५-१८२६ तिर नेपाल उपत्यकामा आधिपत्य जमाई राजनैतिक विजय हासिल गरेपछि विशाल नेपाल राष्ट्रको निर्माण भयो । काठमाडौं केन्द्रीय राजधानी भयो । त्यस वेलाका यस भाषाका कविहरूले त्यही विशाल नेपाल र राष्ट्रिय भावना अङ्गीकार गरी स्तुति, माया-पिरती, उपदेश, व्यङ्ग्यका कथात्मक गीतहरू रचे । श्री ५ पृथ्वीनारायण शाहका पालाका मनकामना देवी तारिणी गुणया बखानी र श्व जुग सियाओ साल शीर्षकका स्तुतिगीतहरूमा ऐतिहासिक महत्त्वका राष्ट्रिय भाव अन्तर्निहित छन्। तत्कालीन शासकहरूमा भाषासम्बन्धी उदार नीति रहेकोले त्यस वेलाका अभिलेखहरू, दुनियाको मुद्दामामिला छिनाफान भएमा अभिलेख, ल्हासा सरकार र नेपाल सरकारबीच सम्पन्न सन्धिपत्र नेपाल भाषामा लेखिएका थिए । उपत्यकाको नेवारी शास्त्रीय नृत्य नाटक र गीतहरूले आश्रय तथा प्रश्रय पाएका थिए। यहाँको सांस्कृतिक चाड, पर्व, जात्रा चलाउन आवश्यक खर्चको व्यवस्था गरिएको थियो । अत: त्यस वेलाका नेवार कविहरूले जुनसुकै विषयका गीत रचे पनि अन्त्यमा गद्दीनशीन शाह राजाका जयप्रताप फहराइरहन भन्न छाडेनन् । लोकनाथ याहुने उद्धार ननान, जय नमो श्री बुद्ध भगवान, मातृगण ईश्वरी र वने नुयो हय पासा श्री सरस्वती माजु जस्ता भक्ति र स्तुतिका गीतहरू-धर्मसमन्वयवादी भावका संवाहक थिए। केही अज्ञात प्रतिभाशाली कविहरूले सिलू तीर्थ पिरतिया पुरुषन वाना जि तायल मते मते श्रीभीमराज जि वया ला लछि मदुनि र महारानी विजयालक्ष्मी विदेशन थेनके हल जस्ता सामाजिक र ऐतिहासिक विषयवस्तुका सुधारवादी, यथार्थवादी र अभिनेय कथागीतहरू पनि रचिए । त्यसै समयतिरका सर्वसाधारण कविहरूमध्ये लक्ष्मी सुनन्दन विप्रले भुजङ्ग प्रयात छन्दमा सदां शारदा छी नसी पादुकाय स्तोत्र रचे। हुनत वार्निक छन्दोबद्ध नान्दीश्लोक जयप्रकाश मल्लविरचित रत्नेश्वर प्रादुर्भाव नाटकमा देखा परिसकेको थियो । वि. सं. १८५६ यतादेखिका कविहरूले वार्निक छन्दोबद्ध कविता गर्ने बाटो समात्न लागेका थिए । ललितपुरका प्रख्यात बौद्ध पण्डित कवि अमृतानन्दले (वि. सं. १८५७-१८८८) शाक्यमुनि बुद्धको चरित्रगाथावर्णन र बौद्धदर्शन विषयका श्लोकहरू वार्निक छन्दमा रचे । उनले चरपतिपादका संस्कृत बुद्धस्तुति र हनुमन्नाटक मूलकै लय कायम गरी अनुवाद गरेका थिए। न्यहुने श्री भगवान..... शीर्षकको स्तुतिगीतमा उनले आफनो दीनहीन अवस्थामा आफूलाई उपहास गर्ने नाता कुटुम्बहरूप्रति तीव्र व्यङ्ग्य प्रहार गरेका छन् । उनकै नाता पर्ने सुन्दरानन्द बाँडाले (वि. सं. १८५०-१८९० तिरको) नेपाल भाषा, नेपाली संस्कृत र हिन्दीका पद्यश्लोक र गीत भएको **त्रिरत्न सौन्दर्यगाथा** ऐतिहासिक तथ्यले युक्त प्रशस्तिकाव्य लेखे । त्यसमा भएका उनका नेपाल भाषाका श्लोक र गीतमा आफनो शैक्षिक योग्यता र क्षमता अनुकूलको सुहाउँदो

काम पाउने इच्छा व्यक्त गरी आफ्ना मालिकहरूलाई (श्री ५ राजेन्द्र, रानी त्रिपुरा सुन्दरी र काजी भीमसेन थापा) रिझाउन वाक्चातुर्यपूर्ण आलङ्कारिक शैली प्रयोग गरिएका र रचनाहरू स्तरीय र पठनीय छन् । उनको शास्त्रीय धुनो मुलुक... शीर्षक पद्यमा उनको दुःखी तर आशावादी आत्मा बोलेको छ । उनका भाइ विश्वहर्ष (विश्वानन्द) ले पनि श्रुतिमधुर भावपूर्ण बुद्धस्तुतिगीत रचेका थिए । विजयानन्द राजोपाध्यायले (वि. सं. १८६५ तिरको) र मक्षध्वजका (वि. सं. १८७४) पनि केही स्तुतिगीत पाइएका छन् ।

विक्रमको १९ औं शताब्दीतिर काठमाडौंका भारदारहरू शक्ति हत्याउने नियतले षडयन्त्र गर्थे । अर्कोतिर त्यस वेलाको राणा शासकको शोषण र दवावले प्रजाहरू ज्यादै पिल्सिएका थिए । त्यस्तो परिस्थितिमा शक्ति र सम्पत्तिको निस्सारता, जीवनको क्षणभङ्गुरता र साधुसन्तको सतसङ्गको महत्ता तथा अध्यात्मज्ञानको आवश्यकताबोध गराउने सन्तवाणी र उपदेशात्मक गीत गुन्जिन थाले । सन्त अभयानन्द स्वामी (वि. सं. १८४७-१९१९), सरदार स्व. हरिभक्त माथेमा (वि. सं. १८८०-१९५२), स्व. मानबहादुर जोशी (वि. सं. १९०४-१९७४) आदि यस भाषाका सन्त उपदेशात्मक गीतिकाव्यका प्रतिनिधि स्रष्टा थिए । तिनीहरूले वास्तविक जीवनमा भोग्नुपरेको कठिनाइ, प्रपंचयुक्त व्यवहार आदिका कटु अनुभूतिबाट मुक्ति पाउन र आफैंलाई सान्त्वना दिनका साथै शोषण र दमनबाट मुक्तिको उज्यालो मार्ग लाग्ने दिशाबोध गराएको प्रतीत हुन्छ । स्व. मानबहादुर जोशीले समकालिक शोषणप्रति व्यङ्ग्य प्रहार गरेका छन् ।

नाटक/नाटिका (वि. सं. १७२२-): नेपाल उपत्यकामा वि. सं. १४४६ तिर संस्कृतमा नाटक लेखी प्रदर्शित गर्ने चलन शुरू भइसकेको गोपाल वंशावलीबाट ज्ञात हुन्छ । संस्कृत र मैथिली मूल माध्यम भई नेपाल भाषामा निर्देशवाक्य भएको चतुरङ्ग नाटक (वि. सं. १४९८) राष्ट्रिय अभिलेखालयमा छ । भक्तपुरका राजा जगज्ज्योति मल्लले मैथिलीका गीतिनाटकको ढाँचामा नेपाल भाषामा निर्देशवाक्य भएको मैथिली नाटक लेख्ने परिपाटी चलाइसकेपछि नेपाल भाषामा पनि गीत र भाषा जति गद्यमा लेखिएको शास्त्रीय नाटक-नाटिकाको विकास हुन लाग्यो । ती नाटकहरू राजप्रसादहरूमा मनाइने माङ्गलिक उत्सवविशेषमा आमन्त्रित राजअतिथिगणलाई मनोरञ्जन गराउनलाई प्रदर्शन गरिन्थे । तान्त्रिक पूजाविधि, सङ्गीतशास्त्र र पुराणादि कथाका ज्ञाता दर्शकहरूले ती नाटक हेरी रसास्वादन गर्थे । ती नाटकका गीतमा मात्र स्रष्टाको व्यक्तित्वको साथै समकालिक परिस्थितिको आभास पाइन्थ्यो । ती नाटक-नाटिकाका स्रष्टा राजाहरू नै हुन्थे । देशवर्णन राजवर्णनका गीतका रचनाकारहरू भने दरबारी कवि हुन्थे ।

सिद्धिनरसिंह मल्लको नाउँ उल्लिखित भएको एकादशी व्रत एक अङ्कको नाटक **दशावतार नाटकसङ्ग्रह** (ए ३४६।१८, ने. सं. ७८५। वि. सं. १७२२) मा समाविष्ट भएको पाइएको छ । उनले प्रतिष्ठा गरेका ललितपुरको कार्तिक नाच र त्यसअन्तर्गतको 'यलय बा:थ: प्याखं' लोकप्रिय छ । श्रीनिवास मल्ल विरचित **दशावतार नाटकसङ्ग्रह** (ई ११३६।४ र ए ३४६।१८, राष्ट्रिय अभिलेखालय) संस्कृत कवि जयदेवको गीतगोविन्दको श्लोकको (सर्ग १ श्लोक ५-१५) आधारमा सिर्जिएको गीतिनाटक हो । प्रताप मल्लको पालाको एक अज्ञात लेखकको **प्रकीर्ण वसुन्धरा नाटक** (ई १५०३।२२, ने. सं स ७६४। वि. सं. १७०१)

मात्र पाइएको छ। जयच्चन्द अर्थात् जगतप्रकाश मल्लविरचित मूलदेवशशिवोपाख्यानमा (ए ३५१।७) रचनाकाल अथवा प्रदर्शनको मिति नभए पनि यसलाई सम्प्रति जेठो सामाजिक पूर्णांकी नाटक मानिएको छ। त्यसमा परस्त्री हरण गर्ने ठगबुद्धि जतन गर्ने दुई ब्राह्मण दाजुको कुकृत्यको पर्दाफास गरिएको छ। भूपतीन्द्र मल्लका (वि. सं. १७३१-१७७९) नाटचशास्त्रीय गुणयुक्त तीन पूर्णांकी नाटकहरूमध्ये विक्रमचरित (ए ३५३।५) चरित्रबल र न्यायको महत्ता दर्शाउने शिक्षाप्रद नाटक हो। श्रीखण्डचरित (बी ३७६।१४) रोमानी शृङ्गारिक नाटक हो। पौराणिक कथामा आधारित स्यमन्तकोपाख्यान नाटक (बी ३७३।२०) भने नेवारहरुले बर्सेनी मनाउने चथा नामक चाडको पृष्ठभूमिमा लेखिएको देखिन्छ। विक्रमादित्यको चरित्रलीला बारेका नाटक-नाटिका रच्नेहरूमा संगीतार्णवपारग योग नरेन्द्र मल्लले (वि. सं. १७४२-१७६३) विक्रमादित्य (रनिङ्ग नं. २५३७) र भूपालेन्द्र मल्लले (वि. सं. १७४४-१७५८) चोखचक्रवर्तिका (रनिङ् नं. २५६८) लेखेका थिए। महिन्द्र सिंहको धान्यवति प्याखन (रनिङ्ग नं. २५७०, वि. सं. १७७६) पाइएको छ। ती नाटक-नाटिकाहरू तत्कालीन राजारानीका श्रृंगारिक विलास र मनोरंजनार्थ बनाइएको बुझिन्छ।

रणजीत मल्लले यस भाषाको शास्त्रीय नाटक-नाटिकाको संवर्द्धन र उन्नतिमा धेरै योगदान गरेका छन्। वि. सं. १७९९ देखि १८२२ भित्र उनले पुराण, दर्शन लोककथा र सामाजिक विषयवस्तुका आधारमा १३ वटा पूर्णांकी र ८ वटा एकाङ्की नाटक-नाटिका रचेका थिए। तीमध्ये शनैश्चररोहिणी कथा नाटक (बी २७६।१५, ने. सं. ८६२। वि. सं. १७९९) भने ३० अङ्क भएको सबभन्दा ठूलो नाटचग्रन्थ हो। अति भोगलिप्सा नाशकारी हुन्छ औ परम्पराको प्रेमभावले राष्ट्रिय एकता मजबूत हुन्छ भन्ने सन्देश बोध गराउने नाटकहरू क्रमश: **मदनचरित्र** (बी २७५।१३) र **हरगण कथा नाटक** (ए ३५३।१७, ने. सं. ८७५। वि. सं. १८१२) हुन्। भाव सघनता, सरल बोधगम्य श्रुति मधुर शब्दविन्यास र दर्शनिक पुट उनका कृतित्वका विशिष्ट गुण हुन्। कान्तिपुरका मल्लवंशीय अन्तिम राजा जयप्रकाश मल्लका (वि. सं. १७९२ राज्यारोहण-१८२७) दुई पूर्णांकी नाटकहरु मध्ये रत्नेश्वर प्रादुर्भाव (रनिङ्ग नं. २५६७। र वीर ध्वजोपाख्यान (ए ३५३।७ र रनिङ नं. २५७७, ने. सं. ८७७। वि. सं. १८१४) पहिलो पूर्ण र प्रकाशित औ दोस्रो चाहिं खण्डित, अपूर्ण र अप्रकाशित हुन्। आत्मानुभूति, समसामयीक देशकाल परिस्थितिलाई संकेत गर्ने, आत्मबल जगाउने, ओजस्वी र वीररस उनका नाटकीय विशिष्ट गुण हुन्।

यो भाषामा धार्मिक, पौराणिक जातक कथामा आधारित शास्त्रीय गीति नाटक-नाटिका लेख्ने र अभिनय प्रदर्शन गर्ने प्रचलन श्री ५ राजेन्द्र विक्रम शाहको नाम भणिता वाक्यमा उल्लिखित महासत्वोपाख्यान, वि. सं. १८८४ को सुधनकुमार नाटक र श्री ५ पृथ्वी वीरबिक्रम शाह (वि. सं. १९३८-१९६८) कालीन द्विजवर अभयानन्द रचित सत्यनारायण कौतुक (रनिङ्ग नं. २५७४) नाटकसम्म आएर टुङ्गिएको देखिन्छ।

पुनर्जागरणकाल

धर्मादित्य धर्माचार्य अर्थात् जगतमान वैद्य (वि. सं. १९५९-२०२०) र योगवीर सिंह कंसाकारको (वि. सं. १९४२-१९९८) सक्रियतामा वि. सं. १९८४।१९८५ तिर धर्मादित्य धर्माचार्यको सम्पादनमा कलकत्ताबाट प्रकाशित बुद्धधर्म र नेपाल भाषा मासिक

पत्रिकाको प्रकाशनदेखि त्यसैबाट यस भाषा र साहित्यको पुनर्जागरण शुरू भयो। यसभन्दा अगावै सो आन्दोलनको उद्देश्यसित मेल खाने गरी निष्ठानन्द वज्राचार्यले (वि. सं. १९१४-१९९१) अस्टसहसिका प्रज्ञापारमिताको शुरूको एक्काइस श्लोक र ललितविस्तार ग्रन्थ नेपाली-भाषामा अनुवाद गरी देवनागरी लिपिमा आफैंले छापी क्रमशः वि. सं. १९६६ र १९७१ मा प्रकाशित गरे। यो भाषाको साहित्यलाई समयको गतिसँगै लम्कने दृष्टान्त उनले देवनागरी लिपिको प्रयोग अगावै प्रस्तुत गरिसकेका थिए। त्यस्तैमा जगतसुन्दर मल्लले (वि. सं. १९३२-२००९) त ईसपं दएका तगु बाखं वि. सं. १९७२ मा र सिद्धिदास आमात्यले (वि. सं. १९२४-१९९६) बेतियामा गई **सज्जन हृदयाभरण** नामक नीतिकवितासङ्ग्रह वि. सं. १९७७ मा आफ्नै खर्चमा छपाई प्रकाशित गरेका थिए। भाषानुरागी, साहसी, दूरदर्शी जाग्रत र शिक्षित युवा द्वय धर्मादित्य र कंसाकारले नयाँ जीवन प्रदान गरेर यस भाषा, साहित्यमा पुनर्जागरण ल्याए र यसै आन्दोलनको परिणामस्वरूप नेपाल भाषासाहित्य मण्डल नामक संस्था स्थापित भयो। स्वदेशवासीहरू र विदेशी विरुद्ध समाजमाझ यस भाषासाहित्यको प्राचीन सम्पदा बोध गराएर त्यसप्रति आकर्षित गर्ने काम थालियो। एकातिर समसामयिक सामाजिक चेतना जगाएर सुधार गर्न उत्साहित गरे भने अर्कातिर प्राथमिक स्तरदेखि विश्वविद्यालयका उच्च शिक्षाको पाठ्यक्रममा यसलाई स्थान दिलाउने प्रयासका साथै आवश्यक पाठ्यपुस्तक लेख्न र प्रकाशन गर्नतर्फ सक्रिय भए। व्यापक प्रचार-प्रसारका निमित्त बुद्धधर्म व नेपाल भाषा मासिक पत्रिकाले सघाउ पुऱ्यायो भने त्यसका लागि उत्साह सहयोग युवा लेखकहरूले जुटाए। सम्पादक एक्लैको प्रतिबद्धता, लगन, धुन र साहस पनि पुनर्जागरणका निम्ति मनग्गे प्रेरणादायक ठहरियो। उनका अनुसन्धानात्मक प्रबन्ध, अनुवादकृति, विश्वन्तर कथा इत्यादिले भाषाको गद्यको विकास गर्नाको साथै नयाँ लहर जन्माइदिन्छन्। यसै समयदेखि सुधारवादी, राष्ट्रवादी, धर्मसमन्वयवादी, स्वच्छन्दतावादी कविताहरूको प्रकाशनद्वारा यस भाषाको काव्यले नयाँ धरातलमा पदार्पण गर्छ। त्यस समयको साहित्यले नेपाली समाजलाई अशिक्षा, कुरीति, आलस्यहरूको अँध्यारो कूवाबाट मुक्त गरी चेतनाको नयाँ किरण, नयाँ प्रेरणा दिन्छ। यसै पुनर्जागरणकालीन कविहरूका सजग लेखनीद्वारा कुसंस्कार र बेथितिले जर्जर पारिएको समकालीन जीवन सुधार्नलाई अतीतका गौरवमय महिमातर्फ पनि आकर्षित गरी यसलाई भविष्यनिर्माणका निम्ति प्रेरणाको स्रोत बनाए। पुनर्जागरणको यो काल विशेषत: वि. सं. १९६६ देखि १९९६ सम्म सक्रिय रह्यो तापनि त्यसपछिका केही कविहरूका काव्यकृतिमा पनि पुनर्जागरणकालीन प्रवृत्ति दृष्टिगोचर भइरहेको अनुभव हुन्छ। नेपाल भाषा शीर्षकको कविताका रचयिता योगवीर सिंह कंसाकार मातृभाषाका सुधारवादी एवं सोही माध्यमबाट शिक्षा प्रदान गरेर जातिको उन्नति हुन्छ भन्ने चेतनाका कविको रूपमा बुद्धधर्म र नेपालभाषा पत्रिकाबाट परिचित भए। उनको **योगसुधा** काव्यबाट (प्रकाशित वि. सं. २०१०) उनी सुधारवादी, राष्ट्रप्रेमी कविको रूपमा चिनिन्छन्। त्यसवेलाका बेथिति र कुसंस्कारको आलोचना गर्ने र ती विकृति पन्छाई सुधार गर्न युवकहरूलाई सर्वप्रथम आह्वान गर्ने प्रवृत्तिका कविका रूपमा उनी देखा परे। सिद्धिदास अमात्य पुनर्जागरणकालका जगमगाउँदा प्रतिभाशाली नक्षत्र थिए। तत्कालीन परिस्थितिमा सचेत भई आफ्ना काव्यकृतिद्वारा नवजागरणको शङ्ख-

फुकी देशवासीलाई जगाए । उनको **सज्जन हृदयाभरण** नीतिश्लोकीय पुस्तक, उत्कृष्ट सामाजिक खण्डकाव्य **सत्यसती** (वि. सं. १९६६), मातृभाषाको माध्यमबाट छिट्टै ज्ञान हासिल गर्न सकिन्छ भन्ने बोध गराउने पहिलो सामाजिक कथा **शिवविलास** (१९७६-१९८० तिर), **आत्मकथा** (वि. सं. १९७६ तिर), **सर्वबन्धु निबन्ध** (वि. सं. १९८०), **सिद्धि-व्याकरण** (वि. सं. १९८३), वार्णिक छन्दमा लेखिएको **सिद्धिरामायण** (वि. सं. १९६९), **सत्यमदन कामशास्त्र** (वि. सं. १९८२) जस्ता विविध विधा र विषयका ठूलासाना गरी ५० वटा पुस्तक लेखेर यस भाषा, साहित्यलाई समृद्ध तुल्याए । हनि तिनि मालिनीयप प्रसादं शीर्षकमा समस्यापूर्ति रचना गर्ने अभ्यास गराई धेरै शिष्यहरूलाई पद्यकविता लेख्न सक्ने तुल्याए । महाकवि सिद्धिदासका तिनै साहित्यिक देन हृदयङ्गम गरी उनको सप्ताहव्यापी शतवार्षिक जयन्ती अधिराज्यभर मनाइएको थियो औ श्री ५ को सरकारले उनको चित्राङ्कित हुलाक टिकट प्रकाशनमा पनि ल्यायो ।। शहीद शुक्रराज शास्त्री (वि. सं. १९५०-१९९७) पनि त्यस समयका प्रमुख भाषासेवी विद्वान् थिए । उनले त्यसैवेला शैक्षिक सामग्री उपलब्ध गराइदिने र भाषा शुद्ध लेख्ने बोल्ने परम्परा बसाल्न **नेपाल भाषा व्याकरण** (वि. सं. १९८५) लेखे । आत्मनिर्भरता जाग्रत गरेर बालकहरूमा शैक्षिक संस्कार अङ्कुरित गर्ने ध्येयले **नेपाल भाषा रीडर** (वि. सं. १९९०) प्रकाशित गरे । वैकुण्ठप्रसाद लाकौल (वि. सं. १९६३) अर्का कवि हुन् । उनले बुद्धधर्म पत्रिकामा धार्मिक बुद्धस्तुतिबाट कविता लेख्न शुरू गरेका थिए । सोही पत्रिकाको वि. सं. १९८४ र १९८५ का अङ्कहरूमा वसन्त र होयत्यंगु स्वांयात जस्ता स्वच्छन्दतावादी कविताहरू लेखेर यस प्रवृत्तिलाई उनैले सर्वप्रथम यस भाषामा प्रश्रय दिई हुर्काए । पछि उनको **थुलिंचा** (वि. सं. २०११),, कंस्वां कवितासङ्ग्रह (वि. सं. २०२४), गांया ममता कहानीसङ्ग्रह (वि. सं. २०४०) प्रकाशित भए । बौद्धधर्मप्रधान पत्रिका बुद्धधर्म व नेपाल भाषालाई साहित्यिक पत्रिकाको रूपमा प्रकाशित गर्नमा लाकौलको हात थियो । सम्प्रति नेपाल भाषा एकेडेमीको स्थापना (वि. सं. २०५०) हुनुमा पनि उनको विशेष देन रहेको छ । पुनर्जागरणकालका निष्ठानन्द वज्राचार्य, सिद्धिदास अमात्य, योगवीरसिंह र जगतसुन्दर मल्ललाई यस भाषा र साहित्यका निर्माता तथा चार स्तम्भ (प्यंगं: थां) भनी सम्मान गरिन्छ ।

उत्कृष्ट काव्यसिर्जना गर्न प्रेरित गर्ने अवसर पाएर यस भाषासाहित्यले विक्रम संवत्को बीसौं शताब्दीको उत्तरार्धतिर आधुनिक साहित्यको सङ्घारमा के टेक्नै लागेको थियो अनेक सङ्कट आइपरे । दर्जनौं शैक्षिक उपाधि पाएका धर्मादित्य धर्माचार्यलाई खरिदार दर्जामा भर्ना गरी तत्कालीन उद्योगपरिषद्मा काम गर्न बाध्य गरी 'बुद्धधर्म व नेपालभाषा' साहित्यको पत्रिका बन्द गराइयो । यस भाषामा टेलिफोनमा कुरा गर्न निषेध गरियो । लेखकहरूलाई लेख लेख्न र प्रकाशित गर्न दिइएन । भारतमा छपाई ल्याएका पुस्तकहरु जफत गरिए । फत्तेबहादुर सिंहले सम्पादन गरी प्रकाशित गरेको यस भाषाको पहिलो कवितासङ्ग्रह नेपाल बिहार (वि. सं. १९९६) जफत भयो । वि. सं. १९९७ माघको राजनीतिक मुद्दामा मुछेर तत्कालीन सरकारले राजनैतिक कार्यकर्ताहरूका साथै महावीर इन्स्टिच्युटका शिक्षकहरू 'बुद्धधम्मं व नेपालभाषा' पत्रिकाका कविहरू र नेपाली बिहार पुस्तकका सम्पादक र कविहरूलाई अंरू सर्वस्व एवं सवधिक कैद सजायँ तोकी जेल चलान गऱ्यो । राणा शासकहरू र

उनीहरूका मतियार सल्लाहकारहरूले जनतालाई सन्त्रस्त पारी, दबाई आफनो स्वार्थरक्षा गर्ने कुरा अन्य भाषामा धार्मिक शिक्षा दिने बौद्धभिक्षुहरूलाई समेत वि. सं. २००१ मा वर्णावास नसिद्धिदै निर्वासित गरिएकाले पनि अरू भाषाप्रति कस्तो नीति थियो भन्ने अड्कल काट्न सकिन्छ । जेलमा परेकाहरुमध्ये कलाकार चन्द्रमान मास्केले आफ्नो कोठाको भित्तामा महावीर हनुमानको भव्य त्रिरङ्गी चित्र लेखेपछि सहवन्दी मित्रहरूका एकेक चित्र लेखी बाँडेर आआफ्ना सीप ज्ञान प्रतिभाको प्रयोग गर्दै वन्दीजीवन व्यतित गरे। अनि, चित्तधर हृदय, सिद्धिचरण श्रेष्ठ र फत्तेबहादुर सिंहले तल्लीनताका साथ काव्यसाधना गरी कारागारलाई काव्यसाधनागारमा परिणत गरे। त्यसबाट प्रेरित भएर केदारमान व्यथितले **प्रतीक्षा, ख्वबिं प्यागु में**, स्व. धर्मरत्न यमिले अहर्ननन्द महाकाव्य, हरिकृष्ण श्रेष्ठले **ख्वबि** र अरूहरूले पनि कतिपय काव्यरचना गरे भने कति त अनुवादमा लागे । आफ्ना गुरु कवि योगवीर सिंहको 'नेपालभाषा जीर्ण जुगु अल्छि मचासे भिंके नु' वाणी हरबखत् शिरोधार्य गरी पुनर्जागरणकालको लगत्तै पछि यस भाषाको साहित्य, वाङ्मय तथा संस्कृति, सभ्यताको उन्नति एवं संरक्षणका निम्ति आजीवन समर्पित हुने चित्तधर हृदय (वि. सं. १९६३-२०३९) वहुमुखी प्रतिभासम्पन्न महाकवि थिए। उनले बाल-साहित्यदेखि **झींगु साहित्य** (वि. सं. २०११) र नेपाल संस्कृति (वि. सं. २०२९) लेखे भने 'पौ' लेखेर यस भाषाको साहित्यमा आधुनिक कहानीको (वि. सं. २००४), थालनी गरे। निबन्ध 'छु च्वय्' र एकाङ्की 'शाक्यानी' (२००५) तथा नेपालका राष्ट्रिय विभूति सिद्धार्थ बुद्धको जीवनी र दर्शनमा आधारित नेपालको सभ्यता संस्कृतिद्वारा आवेष्ठित महाकाव्य **सुगतसौरभ** दिएर (२००६) यस भाषाको साहित्यलाई नै गौरव प्रदान गरे र उनी कलाकार, धर्मसमन्वयवादी विचारक, नेपालका बौद्धसंस्कृति, कलाका अधिकारिक प्रवक्ता, नेपाल भाषा परिषद्का संस्थापक र कैयन् नवलेखकहरूका प्रेरक तथा मार्गदर्शक थिए । बुद्धधम्मं व नेपालभाषा पत्रिकामा 'बुद्धोपासकया पाप देसना'बाट काव्ययात्रा प्रारम्भ गर्ने चित्तधर हृदयका जेल पर्नुअगि नै **पद्यनिकुञ्ज** र **हृदयकुसुम** कवितासङ्ग्रह प्रकाशित भइसकेका थिए। जेलभित्र **सुगत-सौरभ** महाकाव्य, हृदय कथा र केही कहानी लेखेका थिए भने जेलबाट छुटेपछि (वि. सं. २००२ मा) दाम्पत्य विरह व्यथा अभिव्यक्त भएको **याक:मिया चा** (वि. सं. २००७) र **थव नं जिमि वैत** (वि. सं. २०२५) का साथै अन्यायपूर्ण व्यवहारप्रति दर्शाइएको कविसुलभ शिष्ट विरोधको देगः (वि. सं. २०१५) आदि कवितासङ्ग्रहहरू प्रकाशित भए । उनका समग्र काव्यकृतिमा जस्तोसुकै विरह र विपत्ति आइपरे पनि विचलित नभई प्रज्ज्वलित भइरहने अदभ्य आशावादी व्यक्तित्व प्रतिबिम्बित भएको छ। उनी 'नेपाल भाषाको संस्था' 'साहित्यशिरोमणि' 'कविकेशरी' र वाणीका वरद्पुत्र आदि विभूषणद्वारा सम्मानित व्यक्तित्व हुन् । हालै श्री ५ को सरकारले उनको चित्राङ्कित हुलाक टिकट प्रकाशनमा ल्याइसकेको छ । सिद्धिचरण श्रेष्ठ (वि. सं. १९६९-२०४९) नेपाल भाषासाहित्यका कविरत्न र नेपाली साहित्यका युगकविद्वारा विभूषित व्यक्तित्व हुन् । जन्मथलो ओखलढुङ्गाबाट ७ वर्षको उमेरमा उनी आफ्ना बा आमासँगै काठमाडौं आएका थिए। कलिलै उमेरदेखि उनले नेपालीमा कविता रच्न थालेका थिए । वि. सं. १९८२ तिर दरबार हाइस्कूलको विद्यार्थी छंदा कवि सिद्धिदास अमात्यको प्रेरणादायक सल्लाह सुनेर र वि.

सं. १९८५ देखि चित्तधर हृदयको सत्सङ्गतमा परेर नेपाल भाषामा पनि काव्यसिर्जना गर्न थालेका थिए । 'शारदा' पत्रिका शुरू भएको वेलादेखि नै (वि. सं. १९९१) नेपाली साहित्यमा कविको रुपमा परिचित भइसकेको थिए। त्यस्तै नेपाल भाषामा "राष्ट्रिय गान" "गंगु खुसि" र "वर्षा" शिर्षकका कविताहरु द्वारा सुपरिचित थिए । शान्त र सुन्दर प्रकृतिको काखमा सौन्दर्यको रहस्य अन्वेषण गर्ने स्वच्छन्दवादी प्रवृत्तिका कवि, प्रकृतिमा समष्टि मानवको अन्तर्व्यथा खोतल्ने, पीडित दलित वहुसंख्यक जनप्रति सहानुभूति दर्शाउने, राष्ट्र- प्रति कर्तव्यबोध गराउने औ सशक्त एवं फलदायी ओजस्वी क्रान्तिका गीत गुन्जाउने प्रवृत्ति उनमा शुरुदेखि नै पाइन्छ। नेपाल भाषामा रचित "वर्षा" कवितामा अभिव्यक्त "क्रान्ति बिना कहिं हुँदैन नि शान्ति" उद्‌गारको कारणले नै वि. सं. १९९७ को पर्वमा उनले सर्वस्व हरणका साथै १२ वर्षको जेल सजायँ भोग्नु परेको थियो। जेलभित्र रचेको "सीस्वाँ" (वि. सं. २००७) र पछिका फूस्वां (वि. सं. २०१७), "ग्वय्स्वाँ" (वि. सं. २०४७), लुभुनी खण्डकाव्य (वि. सं. २०४७) र "तृष्णा" (वि. सं. २०४८) जस्ता कृतिहरुमा भावको सुकोमलता, सरल सहज बोधगम्यता, ओज र सुदृढ वैचारिक कथन यत्रतत्र भेटिन्छन् । उनले पनि आफ्ना सम्पर्कमा आएका धेरै उदीयमान लेखकहरुलाई प्रेरित गरे। केदारमान व्यथित (वि. सं. १९७२) शहीद शुक्रराजशास्त्रीको विचार धाराद्वारा प्रभावित औं सामाजिक र राजनैतिक सजगताले त्रियाशील तथा नेपाली नागरिक अधिकार समितिको कार्यकर्ता भएको नाताले वि. सं. १९९७ मा जेलमा परेका थिए । जेलभित्र कविहरु सिद्धिचरण श्रेष्ठ र चित्तधर हृदयका काव्य साधनाबाट प्रेरित भई कविता रच्न थालेका थिए । र दिवसचित्र लेखेका थिए । "ख्वबिं प्या:गु में" काव्य स्वजन तथा बन्धु बान्धवहरु संगको विरहानुभूतिले रूझेभिजेका देखिए पनि पछि विशाल भावभूमि समेटेर आफ्नै विशिष्ट शैली निर्माण गरी सशक्त र ओजपूर्ण काव्य सिर्जना गर्न थाले । त्यतिखेरका उनका कृतिमा कालो बादल बीच बिजुली र प्रकाशको घेरा देखिए पनि पछि नैरास्य, विरक्ति, अधैर्यले ढाकेको अन्धकार च्यात्ने, आशा उमङ्गको उज्यालो ओजस्वीता र जागरणमुलक चेतता प्रवाहित हुन्छ । उनका सनेट शैलीका कविताहरुको संगालो छ्वास (वि. सं. २०१०) नवीन भावभूमि, ओजपूर्ण शैली र नयाँ दिशाबोध गराइने भएको कृति नेपाल भाषा काव्यमा यसको विशिष्ट स्थान छ । अझै पनि समसामयिक, सान्दर्भिक र विचारोत्तजनक कविताहरू विभिन्न पत्रपत्रिकामा प्रकाशित भइरहेका छन् ।

वि. सं. १९९७ को पर्वमा परेका कविलेखकहरू र राजनैतिक कार्यकर्ताहरू जेलमा वन्दी जीवन व्यतीत गरिरहेका थिए। वि. सं. २००१ मा नेपालका बौद्ध भिक्षुहरू भारत, बर्मा, श्रीलङ्कामा निर्वासित जीवन बिताइरहेका थिए। यस्तो सङ्कटको वेलामा यस भाषाको अस्तित्व नै सन्दिग्ध थियो भने यसको प्रवाह पनि प्रत्यक्ष तथा गतिहीन झैं प्रतीत हुन्थ्यो । लेखकहरूले यस भाषामा लेख्न नै छाडे भने निशस्त्र तथा भयभीत भएकाहरूले आआफ्ना घरमा भएका नेपाल भाषाका ग्रन्थहरू कतिले जलाए, कतिले नदीमा बगाए र खाडल खनी कतिले पुरिदिए । त्यस्ता सङ्कटको वेलामा काठमाडौंमा वैकुण्ठप्रसाद लाकौलले आफ्ना मित्रहरूको सहयोग लिएर मातृभाषाप्रति अनुराग जगाउने, सामाजिक जागरण ल्याउने र विद्याको महत्त्व दर्शाउने कविता लेखे, समस्यापूर्ति गरे । स्व. भैरवगोपाल वैद्य, स्व. रुद्रबहादुर लाखे, सत्यमोहन

जोशी (वि. सं. १९७७) प्रभृति साथीहरू मिलेर साप्ताहिक साहित्यसम्मेलन गर्न थाले र 'नेपाल' नामको हस्तलिखित मासिक पत्रिका (वि. सं. २००१) निकालेर विशेष गरी निबन्ध र कविता विधाको विकासमा निकै सघाउ पुऱ्याए । त्यसै समयतिर लङ्का, भारत र बर्माबाट बौद्धशिक्षा हासिल गर्ने उपासक उपासिकाहरूलाई नेपाल भाषामा धर्म देसना गर्ने र त्यसै भाषाका पुस्तकहरु लेखी प्रकाशित गर्ने महास्थवीर चन्द्रमणि, भिक्षु अमृतानन्द, शरणशंकर आदिलाई देशबाट निस्कासित गरे । प्रवासमा अलपत्र परेका ती नेपाली भिक्षुहरूलाई गांसबास र अध्ययनको व्यवस्था मिलाउन धर्मोदय सभाको गठन भयो (वि. सं. २००२) । त्यसै धर्मोदय सभा अन्तर्गत "धर्मोदय" नामक साहित्यिक र बौद्ध धर्म प्रधान पत्रिका वि. सं. २००४ सालदेखि प्रकाशित हुन्छ । स्मरणिय छ वि. सं. २००३ सालमा प्रधामन्त्री पद्म शंशेर ज. ब. रा. कहाँ लङ्काबाट नारद थेरको नेतृत्वमा आएको बौद्ध शिष्टमण्डलको वार्तापछि पुस्तक-पत्रिका प्रकाशित गर्ने अवसर मिल्यो, सरकारबाट भन्सार र हुलाकमा रोक लगाइराखेका पुस्तकहरु फिर्ता गरिए अनि नेपाली भिक्षुहरुलाई देशभित्र प्रवेश गर्ने अनुमति दिइयो । हाकिम मास्टर खड्गमान मल्लको अध्यक्षतामा नेपालभाषामा लेखिएका पुस्तकहरु प्रकाशनार्थ पास गर्ने छुट्टै विभाग नेपाली भाषा प्रकाशिनी समितिमा खोलियो । रत्नध्वज जोशीको अनूदित "नारदमोह खण्डकाव्य" त्यहाँबाट सबभन्दा पहिले स्वीकृत भई प्रकाशित भएको कृति हो । साहित्यिक मासिक पत्रिकामा हुनुपर्ने रोचक र आकर्षक सामग्रीले भरिपूर्ण भएकाले धर्मोदय मासिक पत्रिका दिनपरदिन लोकप्रिय हुँदै गयो । नेवार लेखक-लेखिकाहरुको संख्यामा वृद्धि हुन थाल्यो । त्यसमा प्रकाशित हुने लेखहरुको स्तर पनि क्रमशः विकसित हुँदै गयो । यही पत्रिकामा नेपालभाषाको आधुनिक ऐतिहासिक कहानी, आधुनिक एकांकी र समालोचना प्रथमत:प्रस्तुत हुन थाले । त्यस्तै विशेषाङ्क निकाल्ने परम्परा पनि यही पत्रिकाले शुरु गऱ्यो । नेपालभाषा र यसको साहित्य नै निमिट्यान्न पार्ने तत्कालीन एकतन्त्री राणा शासकको दुष्प्रयास नेपालभाषाका दूरदर्शी, साहसी, मातृभाषाप्रेमी लेखकहरुका अमर कृतित्वले विफल गरी त्यस संकटबाट जोगाईदिए । त्यस बेलादेखि यता यो भाषाको साहित्य विविध विधामा शाखान्वित हुँदै प्रवाहित भइरहेछ । वि. सं. २००७ सालको जनक्रान्तिपछि त राजनैतिक, सामाजिक, सांस्कृतीक र साहित्यिक क्षेत्रमा नयाँ जोश, उत्साह, उमंग छायो । च्वसापासा, नेपालभाषा परिषद्, नेपालभाषा समिति, नेपाल साहित्य मन्दिर, नेपाल भाषा विकास मण्डल, साहित्यया मुलुखा आदि स्थापित भए । त्यस्तै पासा, नेपाल द्वैमासिक, थौंकन्हे, नेपालभाषा (दैनिक र विशेषाङ्कसहित) पत्रपत्रिकाहरू निस्के । साथै हनुमान ढोकाभित्र सम्पन्न भएको वि. सं २०१० साल को प्रथम विराट नेपाल भाषासाहित्यसम्मेलन अपूर्वको ऐतिहासिक घटना सिद्ध भयो । वि. सं २०१२ सालमा श्रेष्ठ सिरपाः पुरस्कारको स्थापनाले अझ प्रेरित गऱ्यो र नयाँ उत्साहजनक वातावरण सिर्जना भयो ।

काव्य कविता

समयको गतिसाथ अगि बढ्दै आइरहेको सिर्जनामूलक काव्य विधाले यो भाषालाई सम्पन्न तुल्याएको छ भन्ने धारणालाई नयाँ आयाम थप्दै जाने कविहरुले आ-आफ्ना कव्यकृतिद्वारा राम्रै पुष्टि गरेका छन्। २००७ सालको जनक्रान्ति पश्चातको स्वतन्त्र, जाग्रत र उत्साहप्रद वातावरणमा साहित्यिक संस्थाहरुको स्थापना, साहित्य सम्मेलनहरुको

आयोजना, साहित्यिक पत्रपत्रिकाहरुको प्रकाशन र साहित्यिक पुरस्कार आदिले नेपाल भाषाको काव्य विधाको उन्नति प्रगतिमा सकारात्मक प्रभाव पारेका छन् । त्यस समयावधिमा प्रकाशित काव्य कृतिमा पहिले पद्य कै हालीमुहाली थियो। क्रमश: पछि गद्य कवितातर्फ आकर्षित भए र यसै माध्यमद्वारा आदर्श विचार, र नयाँ प्रयोगहरु कसैकसैमा देखिए भने कसैमा स्वजातीय स्वर्गीय बन्धुबान्धवहरु माथि भए गरेका शोषण दमन औंल्याएर तिनिहरूका मुक्तिका निम्ति आह्वान गर्ने, वैयक्तिक किंवा सामूहिक दु:ख पीडा आरोपित प्रकृतिकोजीवन्त चित्रण गर्ने र कसैमा सुखमय भविष्यको आकांक्षा अभिव्यक्त हुन थाले । कसैमा मायाँ-पिरतीको तीतो-मीठो अनुभूति प्रकाश गर्ने प्रवृत्ति देखा परे । माधवलाल कर्माचार्य दुर्गालाल श्रेष्ठ, चित्तरंजन नेपाल, स्व. प्रेमबहादुर कंसाकार, आशाराम शाक्य, तीर्थराज तुलाधर, श्रीमती नारायण देवी, नमदिश्वर मान प्रधान, विष्णु अल्पज्ञ, स्व. गिरिजाप्रसाद आदिका कविताहरूमा यी प्रवृत्ति दृष्टिगोचर हुन्छ । **न:लि** कवितासङ्ग्रहका सम्बन्धमा उठेका समीक्षात्मक विवादले नेपाल भाषाका आधुनिक कवितामा हुनुपर्ने आधुनिकताका प्रति सैद्धान्तिक सजगता जगायो । पुष्प चित्रकारको सम्पादनमा प्रकाशित **गाजलं दा:गु चा** र पूर्ण वैद्यको **सरासु** कवितासङ्ग्रहले र सितु (अंक २४) को कविताविशेषाङ्कले आधुनिक कविताहरूलाई अग्रसर हुन अझ बढी प्रेरित गरे। व्यापक विषयभूमि, जीवनप्रति सूक्ष्म निरीक्षण, तीव्र समवेदनशीलता, राष्ट्रिय र अन्तर्राष्ट्रिय गतिविधि एवं जटिल सङ्कट, समस्यामा जेलिएको औ क्षतविक्षत तुल्याइएका वर्तमानलाई केरकार गर्ने सक्रियता, पुराना रूढीवादी परम्परा, मान्यताप्रति विद्रोह र सशक्त तीव्र सम्प्रेषणका साथै समयसापेक्ष उपमान-उपमेय, प्रतीक, बिम्ब, मिथकको प्रयोग आधुनिक कविताका मुख्य प्रवृत्ति हुन् । श्यामसुन्दर सैंजु, पूर्णबहादुर वैद्य, योगेन्द्र प्रधान, आनन्द जोशी, बुद्ध सायमि, सुन्दर मधिकर्मि, सुदन खुस, प्रतिसरा सायमि, सुरेश किरण, पुष्पराज कर्णिकार, नातिवज्र र अन्य कवि कवयित्रीहरूका कवितामा आधुनिक कविताका विशेषता अङ्कित भएका देखिन्छन् ।

कहानी र उपन्यास

'धर्मोदय' को पहिलो अङ्कमा प्रकाशित स्व. चित्तधर हृदयको 'पौ' शीर्षकको कथा नेपाल भाषाको पहिलो आधुनिक कथा हो । यसैबाट कथा विधा प्रारम्भ भएको मानिन्छ । स्मरणीय छ स्व. सिद्धिदास आमात्यले वि. सं. १९८० तिर नै 'शिवविलास' कथामा तत्कालीन समाज, वातावरण मातृभाषाकै माध्यमद्वारा सहजै ज्ञान हांसिल गर्न सकिन्छ भन्ने सचेत पात्र सिर्जना गरिसकेको देखिन्छ । त्यस्तै, वि. सं. २००१ को हाराहारीमा सिद्धिचरण श्रेष्ठले 'नारीहृदय', 'जा:गु घ:' कथा लेखेको देखिन्छ । स्व. चित्तधर हृदयले नै नेपालको ऐतिहासिक पात्र र घटनाको आधारमा कथा लेख्ने परम्परा बसालेका थिए । उनका कथाका पुस्तकहरू **खुपु बाखंचा, थायंभु, डायरी, मिमंन: पौ**हरूमा उनको हार्दिक सहानुभूतिले सिञ्चित पात्रहरू जीवन्त छन्। स्व. पूर्णदास श्रेष्ठ (वि. सं. १९७३-२०४२) का कथाहरूमा नेपाली संस्कृति र परम्परामा सास फेरिरहेका मध्यम र निम्नमध्यमवर्गीय पात्रहरूका मानसिक धरातलको गहिराईमा डुबुल्की मारेर पहिल्याइएका मानवीयताको अहं चियाइरहेको देखिन्छ । यस्तै प्रकारका 'जि जुजुमान' र 'जि मचा' कथाकार गोविन्दबहादुर गोठालेका उत्कृष्ट कथा हुन् । वास्तविक जीवनको अनुभूति, आफ्नै घर आँगनको र सेरोफेरोको जीवन, देशकाल परिस्थितिका प्रति सटिक

प्रतिक्रिया, आफ्नै सन्निकटका व्यक्ति पात्रको सुखदुःख र समस्या आदिका सीमित सामग्री उपयोग गरेर रोचक कथा लेख्नेहरूमा माधवलाल कर्माचार्य, पूर्ण पथिक, आशाराम शाक्य, रामशेखर, हितकर वीरसिंह कंसाकार, गम्भीरमान मायके, हरिशङ्कर रंजितकार, तीर्थलाल नःघः भनी, मथुरा सायमी आदि हुन्। नारीसमस्या दर्शाई सुधारको अपेक्षा राख्ने नारीकथाकारमा प्रकाश कुमारी प्रधान, पुष्पलता, सुवर्णकेशरी, मोतीलक्ष्मी शाक्य आदि प्रमुख हुन् । दाम्पत्यप्रेमको आदर्श र नेपाली जनजीवनप्रति सद्भावना जगाउने कथाहरू स्व. दमनराज तुलाधर र न्हुछेसुन्दर तुलाधरले लेखेका छन् ।

नेपाल भाषामा उपन्यास लेखेर इतिहास शुरू गर्ने र उँभो लगाउने प्रतिबद्ध अग्रणी उपन्यासकारमा धुस्वाँ सायमि प्रमुख हुन् । धर्मोदय पत्रिका निस्कन थालेदेखि अटूट रूपमा कथा र लघु कथा प्रकाशित गर्दै आइरहेका धुस्वाँ सायमिका कथामै पनि औपन्यासिक सम्भावनाको पूर्वाभास प्रकट भएको देखिन्छ। अशिक्षित, शोषित, दलित नारीको उत्थान गर्ने उद्देश्यले सर्वप्रथम **मिसा** (वि. सं २०११) लेखी प्रकाशित भएपछि क्रमशः **मतिना, गंकी, पासा, पल्पसा, भाखा, जि भ्वातिं जि सतः, अगति, निभाः** र हालै प्रकाशित **तिसा** (वि. सं २०४९) लगायत १ दर्जन उपन्यास नेपाल भाषामा दिइसकेका छन् । सङ्ख्यात्मक र गुणात्मक दुवै दृष्टिले यस विधालाई सम्पन्नता प्रदान गर्ने पहिलो उपन्यासकार उनी नै हुन् । उनका उपन्यास मुख्यतः नेवार जातिका नारीहरूको दुरावस्था र वर्वादी, रूढीग्रस्त कुसंस्कारजन्य, सामाजिक लाञ्छनासित सङ्घर्षरत नारीको अहं भूमिकामा केन्द्रित छन् । उनीपछिका अरू उपन्यासकारहरू पनि देखियो । तीमध्ये स्व. धर्मरत्न यमि (वि. सं १९७२-२०३२)का तीन उपन्यास छन्। उनको **भृकुटी** (वि. सं. २०१७) यस भाषाको पहिलो ऐतिहासिक विषयवस्तुमा आधारित उपन्यास हो। ईश्वारानन्द श्रेष्ठाचार्य (वि. सं. १९८४) का उपन्यासहरूमा **न्हायकं** (वि. सं २०१७) यौनअतृप्तिको कारणले उब्जेका मानसिक विकृतिको सूक्ष्म विश्लेषणात्मक चित्रण गरिएको छ । रामशेखर (वि. सं १९८९) को **नसंफाः गु चा** (वि. सं. २०३०) पालुङभेगका जनजीवनले भोग्नुपरेको शोषण र थिचोमिचोको सजीव चित्र हो। डा. अरुण सायमिको **हाकुतां**, केदार सितुको **स्वम्हम्ह मनु**, स्व. गिरिजा-प्रसादका (वि. सं. १९९६), जगदीश चित्रकारको उपन्यास **माखापीखा**, मथुरा सायमिका उपन्यासहरू **कतांमरि, यां मिखा** पनि उल्लेखनीय छन् ।

नाटक र एकाङ्की

चित्तधर हृदयका **शाक्यानी** (वि. सं. २००५), धूस्वां सायमिको **त्रिवेणी** एकाङ्की (वि. सं. २००९) र **ह्याउंनिभाल** पूर्णाङ्की (वि. सं. २०१३) नाटकदेखि शास्त्रीय नाट्यप्रवृत्तिबाट मुक्त भई आधुनिक नाटक लेखिए । ती नाटकमा जनक्रान्तिउप्रान्त देखा परेका सुधारवादी प्रवृत्ति पाइन्छन्। सत्यमोहन जोशीले विशेषतः महापुरुषहरूको जीवनीमा आधारित नाटकहरू लेखे, - **सिद्धिदास, वैद्यबा, न्हुयदं लिपा** यस्तै नाटक हुन्। हेमलाल जोशीले पनि नेपालको ऐतिहासिक घटनामा आधारित खड्गसिपद्ध एकांकी संग्रह (वि. सं. २०१३), सदाशिव (वि. सं २०२२), पूर्णांकी नाटक लेखे । ऐतिहासिक कालको वातावरण चित्रण गर्नमा र देशप्रेमलाई प्रमुखता दिएर लेख्ने उनमा छ। समकालिक समाजको यथार्थ चित्रण, सामाजिक समस्या र समाधानको सामान्य उपायतिर संकेत गरेर पात्रहरुको मानसिक अन्तर्द्वन्द्वको विश्लेषण गर्ने

ईश्वरानन्दको सरल सुबोध शैलीमा लेखिएका पसूका (वि. सं. २०१४) एकांकी संग्रह, तथा था:गु छें (वि. सं २०२४) पूर्णाकी नाटक उदाहरणीय छन्। भिक्षु सुदर्शनले बौद्ध धर्ममा अवलम्वित नेपालको ऐतिहासिक घटनाप्रधान पूर्णांकी नाटकहरु लेखे । अम्बपालि (वि. सं. २०२२) र जुजु जयप्रकाश (वि. सं. २०१९) उनका विशेष स्तरिय नाटक हुन्। वासु शशीले ता: चा प्वांय (वि. सं २०२३) मा नेवार समाजको पारिवारिक झै झगडाको मर्मस्पर्शी र सजीव चित्रण काव्यात्मक गद्यमा अभिव्यक्त गरेका छन् । जनकलाल वैद्यले स्वस्थानी कथामा आधारित कल्याणी पूर्णांकी नाटकमा (वि. सं. २०२४) समसामयिक विश्व घटनालाई पनि अंकित गर्ने प्रयास गरेका छन् । समसामयिक विसंगति, विकृति, भ्रष्टाचार, शोषण, दमन, का यथार्थ र सजीव चित्रण गरी नाटक लेख्नेहरुमा रामशेखर, दिनेश भुजु, दुर्गालाल श्रेष्ठ, पद्मरत्न र श्रीकृष्ण अणु विशेष चर्चित छन् । विजयवहादुर मल्लको मन्वन भएको नाटक किसिन्याइम्ह मदनमान पनि लोकप्रिय रहेको स्मरणीय छ ।

निबन्ध प्रबन्ध

यस भाषाको गद्यले व्यवहारिक विषय, कर्मकाण्ड, टीकाग्रन्थसम्वन्धी पुरातात्विक अभिलेख, वंशावली तथा घटनाहरुको मदत लिई रचिएका कथा, नाटक आदिको माध्यम हुँदै सयौं वर्षको यात्रापछि बुद्धधर्म र नेपाल भाषा पत्रिकामा यसका सम्पादक धर्मादित्य धर्माचार्यका विविध विषयका गद्य लेखहरूकोसाथै नेपाल भाषा व थुवया साहित्य शीर्षक पहिलो अनुसन्धानात्मक प्रवन्धमा पुगेर आधुनिक निवन्धको सुत्रपात हुन्छ । त्यस्तै सिद्धिदास आमात्यको सर्वबन्ध निबन्ध (वि. सं. १९८०) तत्कालीन बोलिचालीको निबन्धात्मक गद्य हो। रत्नध्वज जोशीको (वि. सं. १९७३-२०४६) च्वयेगु छाय (वि. सं. २००१), मोतीलक्ष्मी उपासिकाको (वि. सं. १९६६) जन्म (वि. सं. २००३), चित्तधर हृदयको छुच्वये (वि. सं. २००५), ठाकुर लाल मानन्धरको (वि. सं. १९६९-२०४७) आदर्श प्रेम र मैत्री भावना (वि. सं. २००४ औ प्रेमवहादुर कंसाकारको (वि. सं. १९७५-२०४८) ह्याउंमचा (वि. सं २००६) का प्रकाशनदेखि यस भाषाको आधुनिक निवन्ध तङ्ग्रिन र प्रवाहित हुन थाल्छ । साहित्यिक पत्रिकाहरुको प्रकाशनपछि विशेष गरी वि. सं. २००७ सालको जनक्रान्तिले ल्याएको वाक् र लेखन स्वतन्त्रताले गर्दा यो विधा झयांगिन थाल्यो । यस भाषाका आधुनिक निवन्धकार-हरूमा रत्नध्वज जोशीको स्थान उच्च स्तरिय रहेको छ । स्वाध्यायी र अध्यवशायी स्व. जोशीका शिष्ट, सन्तुलित र स्वस्थ तर्कयुक्त निबन्धहरु अधिकांशत: विषयपरक भएर पनि तिनमा उनको नीजि धारणा,अनुभुति, प्रतिक्रिया र आलोचकीय व्यक्तित्वले स्पष्टत: चियाइरहेको प्रतित हुन्छ । स्व. चित्तधर हृदयले गद्यलाई धर्म, नीति, र विधिको सीमित घेराबाट उन्मुक्त गराई सिर्जनशील चिन्तन र आत्मप्रकाशनको माध्यम बनाए। उनले प्रौढ परिष्कृत र स्तरिय गद्यमा नेपाल संस्कृतिका गरिमामय विविध सारभूत ज्ञानबर्द्धक लाग्ने नेपाल संस्कृति (वि. सं. २०२९) निबन्ध संग्रह नेपालभाषाको पुनर्जागरण कालीन र जेलकालका ऐतिहासिक परिचय दिलाउने झीगु साहित्य (वि. सं. २०११/)) महाचीने नेपाल संस्कृति (वि. सं. २०११ पत्रात्मक यात्रानुभूति वर्णित पुस्तक र अन्य विविध विषयका गद्य रचनाहरु दिइ ठूलो गुण लगाएका छन् । मोतीलक्ष्मी उपासिका यस भाषाको एक मात्र दीर्घजीवी महिला निबन्धकार हुन्। उनका मोतिमा: (वि. सं. २०१५) निबन्ध

संग्रह र संघ (वि. सं. २०१७) प्रबन्धात्मक कृति हुन्। स्त्रीसुलभ, कोमल, सरल भाव, बौद्ध धर्मको उदा-त अर्थ्याइ तथा तार्किक र विवेचनात्मकता उनका निबन्धहरुमा भेटिन्छन् । ठाकुरनाथमानन्धरले शुरुमा आत्मपरक निबन्ध लेखेका थिए। पछि उनको झुकाव नेपालको संस्कृति, कला, इतिहास विषयका अन्वेषणात्मक लेख लेख्नतिर गयो । अन्वेषणात्मक प्रवन्ध लेखमा पनि उनको आत्मपरक निबन्धात्मक रोचकता र शैलीको प्रयोग भइरहेको हुन्छ । प्रेमबहादुर कंसाकार लाई यो भाषाका आत्मपरक निबन्धका अग्रणी भन्ने गरिन्छ । दैनन्दिनका अनुभवदेखि राष्ट्रिय-अन्तर्राष्ट्रिय घटनासम्मका प्रसङ्ग समेटेर स्वच्छन्द कवितामय गद्यमा उनी निवन्ध लेख्ने गर्छन्। साधारण वस्तुभित्र असाधारण गुण र हेको चाल पाउने कंसाकारले नेपाल संस्कृति सभ्यतामा अन्तर्निहित विशेषताहरूको स्वस्थ र तर्कयुक्त पुष्ट्याइ गर्छन् । उनको न्हपुख (वि. सं. २०१५) निवन्ध संग्रह प्रकाशित छ । त्यसका अतिरिक्त उनले प्राचीन नाटकसम्बन्धी र नेवार संस्कृति, कलासम्बन्धी धेरै अन्वेषणात्मक लेखहरू पनि लेखेका छन्। यस भाषाका अन्य उल्लेखनीय निवन्धकारहरुमा कुलधर्मरत्न तुलाधर, कृष्णचन्द्र सिंह प्रधान, फणीन्द्र रत्न वज्राचार्य, तेजेश्वर बबु ग्वंगः, पद्म रत्न तुलाधर, पूर्णवहादुर वैद्य, मंगलप्रसाद स्यस्यः, रमेशकाजी स्थापित, विजयेश्वर वैद्य, दर्वैरत्न शाक्य आदि हुन् । नेपाल लोक संस्कृति र पुरातात्विक विषयका आधिकारिक प्रबन्धात्मक लेखहरू र पुस्तकाकार कृतिहरू लेखी योगदान गर्नेहरु मध्ये सत्यमोहन जोशी (वि. सं. १९७७) नेपालका भाषा भाषीहरूका पार-स्परिक सम्बन्ध र सादृश्यता एवं नेपालका इतिहास बारेका अनुसन्धनात्मक लेखहरू लेख्नु स्वयम्भूलाल श्रेष्ठ (वि. सं १९८७-२०४३) हुन् । श्रेष्ठ सिरपाःका संस्थापक र दाता पनि उनै हुन् । त्यस्तै, हेमराज शाक्यले (वि. सं. १९८३) नेपालको बौद्ध धर्म, संस्कृति, कला, र विहार बहीहरुका बारे धेरै अनुसन्धनात्मक ग्रन्थ लेखेका छन् । ती मध्ये स्वयम्भू महाचैत्य (वि. सं २०३५) चर्चित पुस्तक हो । त्यस्तै रेवतिरमणानन्द श्रेष्ठ वैद्यद्वारा लिखित दर्शन विषयका लेखहरू र सम्पादित पुस्तक शिव लुमन्ति (वि. सं. २०४९) पठनीय छन् । दर्शन विषयका अन्य लेखहरूमा भिक्षु अश्वघोष, जगत वहादुर जोशी र ज्यानवहादुर नेवा (वि. सं. १९५३-२०४३) उल्लेखनीय छन् । यात्रा निवन्ध-प्रवन्ध लेख्नेहरूमा फणीन्द्ररत्न वज्राचार्य र कृष्ण सुन्दर मल्ल तथा हास्य व्यंग्यात्मक निवन्धकारमा गजसुन्दर प्रधान, सूर्यवहादुर पिवा र मदनमोहन मिश्र हुन् ।

समालोचना र अनुसन्धान प्रबन्ध

रत्नध्वज जोशीद्वारा लिखित धर्मोदयया कहानी (धर्मोदय,अंग २१-२२, वि. सं. २०२६) शिर्षक समालोचनात्मक लेख प्रकाशन भएदेखि यो भाषामा समालोचनाको इतिहास शुरू भएको हो । शुरूमा ता व्यावहारिक समालोचनात्मक लेख टिप्पणीहरू सोही पत्रिकामा प्रकाशित हुन्थे। नःलि कवितासम्बन्धी आलोचना-प्रत्यालोचनाहरू, त्रिभुवन विश्वविद्यालयको पाठ्यक्रममा यो भाषाले स्थान पाइ अध्ययन-अध्यापन र अनुसन्धान गराउने व्यवस्थाले समालोचना विधालाई फस्टाउने अवसर प्राप्त भयो भन्न सकिन्छ । लगन धुनकासाथ यो विधालाई अघि बढाउने अग्रणी समालोचकहरूमा रत्नध्वज जोशी, माधवलाल कर्माचार्य, कृष्णचन्द्र सिंह प्रधान, माणिकलाल श्रेष्ठ, चित्तरन्जन नेपाली, र कमल प्रकाश मल्ल हुन् । जोशी नेपालभाषा समालोचना क्षेत्रमा प्राच्य समीक्षाशास्त्रका

मर्मज्ञ र प्रयोक्ता थिए। उनी आलोच्य कृतिको आलोचना गर्दा विशेषत: प्राच्य समीक्षा पद्धतिको अनुसरण गर्छन्। त्यस्ता समीक्षा-सिद्धान्तको र साहित्यिक कृतिहरूको गहन अध्ययनले औंल्याएका कृतिमा हुनुपर्ने स्वरूप संस्कार विशेषलाई आधार मानी आलोच्य विषयको गुण दोष केलाउने गर्छन्। उनका कृतिहरूमा साहित्यया तिसा (वि. सं. २०३२), निबन्ध स्वपुच: लिस:, आरती उललेखनीय छन्। माधवलाल कर्माचार्य (वि. सं १९८४) सहृदयी, सहानुभूतिशील र प्रभाववादी समालोचकको रूपमा परिचित छन्। कुनै पनि कृतिको समालोचना गर्दा उनी व्याख्या दुष्टान्त प्रस्तुत गर्दै विवेकपूर्वक पूल्यांकन गर्छन्। उनका समालोचनात्मक कृतिहुन् खं साहित्ययागु साहित्ययागु खं र जिगु मिखाय साहित्ययागु छुं (वि. सं. २०२९)। कृष्णचन्द्र सिंह प्रधान (वि. सं १९८२) कुनै पनि कृतिको समालोचना गर्दा व्याख्या र विवेचना विश्लेषण गरिकन निर्णायकत्मक मूल्यांकन गर्ने गर्छन्। उनका समालोचनात्मक लेख छ्वास काव्य व कवि व्यथितया काव्य रूप (नेपाल ऋतु पौ अंक १६-२८), झिगु साहित्य्य बाखं (वि. सं २०३४) र खेलुइता: या निवन्ध (खेलु इता: ल्या: ११, वि. सं २०४७) विशेष चर्चित छन्। डा. कमलप्रकाश मल्ल (वि. सं. १९९३) यो भाषाको समालोचना र अनुसन्धान क्षेत्रमा सशक्त विद्वान् समालोचक एवं अनुसन्धाताको रूपमा परिचित छन्। न: लि कविता संग्रह बारेको विवाद आलोचना-प्रत्यालोचना प्रकाशन भइरहेको बखतमा विद्वतापूर्वक मध्यस्थता गर्ने हालको लेख प्रकाशन भएदेखि उनी समालोचकका रुपमा चिनिएका हुन्। उनका विशद समीक्षात्मक र अनुसन्धानोन्मुख भूमिकाहरू सहितका सम्पादन कृतिहरू मूस: (वि. सं. २०२१) न:लि स्वना (वि. सं २०२४), कवि दुर्गालालको कविता संग्रह लिसं (वि. सं २०२४) र उनकै समालोचनात्मक एवं अनुसन्धानात्मक लेख संग्रह सिक:मिया स्वाने (वि. सं. २०३५) पठनीय छन्। हिजो आज यस भाषा साहित्यको प्रामाणिक समीक्षात्मक इतिहास निर्माण गर्ने लक्ष्यमा अनुसन्धानरत छन्। माणिकलाल श्रेष्ठ (वि. सं. १९८९) पाश्चात्य समीक्षा शास्त्रका ज्ञाता हुन्। उनका धेरै समालोचनात्मक लेखहरु प्रकाशित भएका छन्। उनका प्रकाशित पुस्तक समालोचनाया सिद्धान्त (वि. सं. २०२५) हो। ईश्वरानन्द श्रेष्ठाचार्य (वि. सं. १९८४) समय समयमा समीक्षात्मक लेखहरु लेख्छन् र सौन्दर्य व आलोचना (वि. सं २०२४) उनको प्रकाशित कृति हो। त्यस्तै, झुलेन्द्रमान प्रधान (वि. सं. १९८६) पनि समीक्षात्मक लेखहरू लेख्छन्। काव्यमा स्वभाव (वि. सं २०२४) उनको प्रकाशित आलोचनात्मक पुस्तक हो। जनकलाल वैद्य (वि. सं. १९९१) शुरूमा समीक्षात्मक लेखहरू लेख्थे। साहित्यको ईतिहास तयार गर्ने क्रममा उनले राष्ट्रिय अभिलेखालय र आशा सफू कुथिका नेपाल भाषाका अभिलेख ग्रन्थहरुको वणनात्मक सूची ग्रन्थ तयार गरे। सत्यसतीया विवेचना (वि. सं. २०२४), नेपालभाषाया काव्य सिर्जना प्रवृत्ति (वि. सं. २०४३) उनका समीक्षात्मक कृति हुन्। छत्रबहादुर कायस्थ र काशीनाथ तमोटका समय समयमा अनुसन्धनात्मक लेखहरु प्रकाशित भएका छन्। केही दशकदेखि लेख्नेहरुमा इन्द्र माली, जगदीश चित्रकार र नवागत समालोचकहरू नमदेश्वर प्रधान, डा. केशवमान शाक्य र मल्ल के सुन्दर पनि निकै सक्रिय छन्। बौद्ध संस्कृतिको अनुसन्धनाम्क कृति लेखनमा हेमराज शाक्य चर्चित छन्।

– ज. ला. वै.

पत्र साहित्य– दुई भिन्नाभिन्नै शब्दहरू

मिलेर बनेको यस युग्मशब्दको व्युत्पत्ति खोज्नु आवश्यक छैन। तर यसको मूल भेट्टाउन लाई ल्याटिन भाषाको इपिस्सल (Epistle) सम्म पुग्नु पर्छ। ईशापूर्व १५ तिरका होसेसको "एपिश्चुले" (Epistulae) जस्तै जिजस क्राइसटका "दैवी शिष्य" हरूले लेखेका इपिस्सलहरुबाट प्रभावित भई सारगर्भित चिठीपत्र लेख्ने परम्परा शुरू भएको मान्नुपर्छ। हाम्रो पूर्वी साहित्यमा चाहिं यसको श्रेय कालिदासलाई जान्छ। उनले आफ्नी शकुन्तलाले कमलको पातमा दुष्यन्तलाई चिठी लेखेको नदेखाएको भए प्रेमपत्रहरुले साहित्यमा ठाउँ भेट्न निकै पर्खनुपर्थ्यो। प्रेमका कुराहरुमा विख्यात फ्रान्सेलीहरुले पनि "बिले-दू" भनेर प्रेमपत्रहरूलाई साहित्यमै दर्न खोज्छन्। नेपोलियन र महारानी जोशेफाइनका लामालामा चिठीहरू यसै कोटीका हुन्। अंग्रेजी भाषाले पनि "बिले-दू" को पर्याय रूप "लभ लेटर" लाई मान्यता दिएको छ।

तर चिठीपत्रहरूले साहित्यमा स्थान पाउनलाई प्रेमकै प्रसङ्ग जोड्नु जरुरी छैन। एपिस्सलको प्रभाव ज्यूँदै छ। अंग्रेजीमा अर्ल अफ चेष्टर फील्ड (१६९४-१७७३ ई.) ले छोरालाई लेखेका चिठीहरू साहित्यिक दर्जा लिएर बसेका छन्। त्यस्तै पण्डित जवाहरलाल नेहरूले आफ्नी छोरीलाई लेखेका चिठीहरू महत्वपूर्ण ग्रन्थका रूपमा सम्मानित छन्। हाम्रो नेपालमा उद्दीप सिंह थापाले "बहिनीलाई दक्षिणा" भनेर उपदेशात्मक चिठीहरूको संगालो १९९१ सालमै छपाइराखेको फेला पर्छ। त्यस्तै २००० सालतिर "भान्दाइ" (श्यामप्रसाद) ले "बहिनीलाई चिठी" लेखिराखेको भेटिन्छ। यी बाहेक चिठीपत्रकै माध्यमबाट कथा हाल्ने परम्परा अरू साहित्यमा जस्तै नेपाली साहित्यमा पनि अंगालिएको छ। पत्र साहित्यको एउटा उदाहरण हृदयचन्द्र सिंहको "भू-स्वर्ग" पनि हो। वासुदेव शर्माले "चिठी चपेटा" भनेर आफैले बेला बखत अखवारहरूमा लेखेका चिठीहरू विटो पारेर प्रकाशित गरेको (२०२३) पनि भेटिन्छ। साहित्यको कुरा गर्दा शुद्ध साहित्यभन्दा पर गएर विभिन्न परिस्थितिमा विभिन्न व्यक्तिहरूका बीच भएको पत्राचारको पनि चर्चा गर्नु आवश्यक छ। संसारमा अन्त नचाहारी, छिमेकीतिर मात्र आंखा पुराए पनि पुग्छ। महात्मा गान्धीको मात्र होइन सानातिना अरु नेताका पनि प्रकाशित चिठीपत्रले भारतको त्यस बेलाको समाजको र राजनीतिक हावापानीको सुराक दिन्छन्। हाम्रो नेपालका विश्वेश्वरप्रसाद कोइराला र अरू नेताका चिठीहरू ऐतिहासिक हिसाबले निकै महत्वपूर्ण छन्।

भए पनि, चिठीपत्रलाई साहित्यको महत्वपूर्ण थान्कामा पुऱ्याउने काम त पश्चिमा साहित्यले नै गरेका हुन् भन्ने मान्नु पर्छ। "सम्पादहलाई चिठी" लेख्ने परम्परा पनि पश्चिमा अखवारहरूबाटै शुरू भएको हो। राजनीति, समाजदेखि लिएर भाषा र साहित्यसम्म छुने यस्ता चिठीहरुले मौका पर्दा तिनै पत्रपत्रिकाको सम्पादकीय धारा समेत बदलिदिन्छन्। पत्रलेखक महत्वपूर्ण र गौरावशाली व्यक्तित्व पऱ्यो भने देशको राजनीतिमै पनि नयाँ मोड ल्याइदिन्छन्। त्यसै हुँदा पत्रिकामा छापिने चिठीपत्रहरूको आफ्नै विशेषता हुन्छ भन्ने मान्नुपर्छ।

तर, यता आएर संचार-माध्यमको अभूतपूर्व विकासले गर्दा पत्रलेखनकलामा ओझेल परे जस्तो देखिन्छ। टेलिफोन र फ्याकसहरू-द्वारा तुरुन्तातुरुन्तै सम्पर्क हुन सक्ने भएकाले, छिटो, छरितो र सजिलाका लागि चिठी लेख्ने प्रवृत्ति हट्दै गएको छ मान्छेको। प्रेमपूर्ण मिठासले अथवा साहित्यिक गुणगरिमाले

भरिएका लामालामा चिठीपत्रको चलन संसार भर नै हराउँदै गैरहेछ। पत्र-साहित्य इतिहास भैरहेछ। पत्र लेखन कला विलुप्त हुँदै गैरहेछ । अब त, राम्रा रसिला चिठीहरू उपन्यास र कथाका पानामा मात्र सीमित हुन्छन् कि भन्ने, अथवा अखवारहरुका पाठकप्रतिक्रिया सम्ममा मात्र झल्किन्छन् कि भन्ने आशंका हुन थालेको छ । यति राम्रो विधाको त्यसरी अवसान हुन गयो भने दुर्भाग्यपूर्ण नै हुनेछ ।

— क. दी.

पद– पद गतौ भन्ने पाणितिको धातुका आधारमा पद धातुको अर्थ हिंड्नु भन्ने हुन्छ । पद शब्दको **अभिधागत** अर्थ यसै हिंड्नु सँग संबन्धित छ। यस्तै मूल अर्थको विस्तार भएर संस्कृत वाङ्मयमा पद शब्दले खुट्टा, **पाउ वा चरण** पनि बुझिन्छ । प्रकृतिमा दुईखुट्टे, चार खुट्टे, छखुट्टे, आठखुट्टे जन्तुहरु पाइने हुनाले त्यसैबाट प्रभावित भएर छन्द र व्याकरणमा पनि विभिन्न कोटिहरूको नाम पद शब्दले व्यक्त हुन थाल्यो ।

१. व्याकरणगत अर्थ - (क) वेद र वैदिक साहित्यको भाषालाई बुझाउन संस्कृत व्याकरणको विकास भएको हो । यास्कको निरुक्त र केही वैदिक प्रातिशाख्यमा वैदिक साहित्यमा भएका शब्दलाई चार कोटिमा बाँडिएको छ ।

नाम, आख्यात, उपसर्ग र निपात ।

प्रारम्भमा यिनै चार कोटिका वैदिक संहितका शब्दलाई पद शब्दले बुझाउन थाल्यो, किनभने सम्पूर्ण वैदिक वाङ्मय नै चौपाया झैं यिनै चारखुट्टाले हिंड्ने ठहरियो। यसैबाट पद शब्दले भाषामा प्रयोगभएको जुनसुकै शब्द भन्ने अर्थ पायो। यसै परम्पराबाट प्रभावित भएर पाणिनिले पनि सुप्तिङन्तै पदम् अर्थात् सुप् (कारक-प्रत्यय लाग्ने) र तिङ् (वाच्य-भाव-काल-पक्षवाचक प्रत्यय लाग्ने) नै पद हुन् भन्ने परिभाषा दिए । अव्यय शब्दलाई पनि पारिणनिले पद नै मानेका छन्। यसरी पाणिनिले भाषामा प्रयोग हुने शब्दलाई दुईखुट्टे (द्विपदिक) माने ।

(ख) संस्कृतका क्रियापदहरू (तिङ्) पनि क्रियाको फल कर्ता आफैले पाउने हो कि अरुले पाउने हो भन्ने कुराका आधारमा दुई प्रकार का हुन्छन् । क्रियाको फल कर्ता आफैंलाई बुझाउने प्रत्ययहरू (तिङ) को समूहलाई आत्मनेपद (Reflexive Voice) र क्रियाको फल अरुलाई बुझाउने तिङ् प्रत्ययको समूहलाई परस्मै पद (Active Voice) भनिन्छ । यसरी संस्कृत भाषाका क्रियापद (तिङ्)हरू पनि द्विपदिक वा दुइखुट्टे छन् ।

यसरी संस्कृत व्याकरणमा शब्दकै खुट्टाले अर्थसम्म पुगिने वा गइने भएकाले शब्दलाई ध्वन्यात्मक अर्थ बुझाउन पद भनिएको पाइन्छ ।

२. साहित्यिक अर्थ - (क) पद शब्दको साहित्यिक अर्थ पनि वेदबाटै निस्कन्छ। वेदको गति ऋचा वा मन्त्रबाट हुन्छ । जसरी मानिसका दुई खुट्टा, गाईका चार खुट्टा र मौरीका छ खुट्टा हुन्छन्, त्यसै गरी छन्दको एउटा श्लोकमा प्राय चार पाउ हुन्छन्। कुनै छन्दको प्रधान यतिमा टुङ्गिने पूर्ण पंक्ति वा खण्डलाई पद, पाउ वा चरण भनिन्छ। यसरी छन्दशास्त्रमा पद, चरण र पाउ पर्यायवाची शब्द हुन्। वेदमा द्विपद (दुई पाउ भएका, त्रिपद (तीन पाउ भएका), चतुष्पद (चारपाउ भएको) र षट्पद (छ पाउ भएको) श्लोकहरु पाइन्छन्। लक्ष्मी प्रसाद देवकोटाका महाकाव्यमा सम्म जुनसुकै संख्याका चरण वा पदको पनि एउटा श्लोक हुन्सक्छ। छन्दमा आबद्ध पद नै पद्य हो भन्ने विश्वनाथको भनाइ छ । शेक्सपियरका सनेटहरुमा चौध पद

हुन्छन् ।

(ख) सन्त-सीहित्यमा पहिलो चरणलाई टेकद्वारा दोहोऱ्याएर श्लोक लेख्ने शैली लाई पद-शैली भनिन्छ। सम्पूर्ण श्लोकमा भावकेन्द्रको प्रसार हुन्छ र भावकेन्द्रको प्रसारका लागि टेक वा ध्रुबपद महत्वपूर्ण साधनको रुपमा प्रयोग गरिएको हुन्छ । मध्ययुगतिर भक्तिभावनको अभिव्यक्तिका लागि हाम्रो प्रायद्विपका विभिन्न भाषाका भजनमा पद-शैलीको प्रयोग भएको पाइन्छ । कृष्ण भक्तिकाव्यमा पनि ज्ञानचर्चा, उपदेश, प्रणयीहरुको विरह तथा मिलनको व्यन्जनको लागि पनि पद-शैली प्रयोग गरिएको हुन्छ । यसरी विद्यापति, कबीर, सूरदास, तुलसीदास, भारतेन्दु हरिश्चन्द्र, मीराबाई र कृष्ण-मञ्जरीका रचनामा पनि पदशैली को प्रयोग भएको छ ।

– ह्. ने.

पर्चा– फारसीको "परचा"बाट यो शब्द आएको हो। टुक्रा कागज, सरकारी कागजपत्र या गुप्तचरले पेश गरेका सूचनाहरूसम्म यसको अर्थ हुन सक्छ। तर नेपालीमा आउँदा यसको दुइटै मात्रअर्थ बाँकी रहेका देखिन्छन्- औपचारिक आरोपपत्र या सानातिना सूचना प्रसार गर्ने पत्र-खण्ड । अड्डा अदालतमा कारवाईका लागि पर्चा खडा गर्ने कामकारवाई साहित्यिक प्रयोगका लागि भएको भन्न नमिल्ने हुनाले ह्याण्ड बिल, पाम्प्लेट जस्ता पर्चाको मात्र यहाँ चर्चा गरिन्छ ।

नेपालमा पर्चा छाप्ने वितरण गर्ने काम १९७० सालतिरदेखि गोरखापत्रले गर्न थालेको अनुमान हुन्छ । क्रोडपत्र भनेर सानातिना विज्ञापन या प्रभु-स्तुतिका लागि एक पन्ने सूचना-पर्चाहरू गोरखापत्र सापताहिकभित्र खामेर पठाउने काम त्यसबेलाका सम्पादक-म्यानेजरले गर्थे । यद्यपि यसै दिन देखि यस्ता पर्चाहरू नेपालमा चल्न शुरू भएको हो भनी ठोकुवा गर्न सकिंदैन । राणा शासनकालामा यस्ता पर्चा, हाते-पत्र या ह्याण्डबिलहरू छाप्न प्रसार गर्न पनि समितिको स्वीकृति लिनुपर्थ्यो । अत: तिनको व्यापक प्रचार हुनु सम्भव थिएन । धेरै पर्चाहरू छापिएनन् भन्ने सजिलो छ। तर गाइजात्राका समयमा देखाइने नाटक थेटरहरूका प्रोग्राम छापिएका लामालामा पर्चाहरू समितिको छाप लागेर निस्केको प्रमाण पाइन्छ ।

नेपाली भाषाको पर्चाको मुख्य चर्चा चलेको सन्तानब्बे सालमा छरिएको राजनीतिक (राणाविरोधी) पर्चाले नै हो । त्यसपछि सात सालको क्रान्तिका लागि फेरि पर्चा निस्कन थाले तर यी पछिल्ला पर्चा पोष्टरहरू छरिने होइन टाँसिने गर्थे । सात सालपछि त देशमा आएको वाक् स्वतन्त्रताले गर्दा समिति पास गराउन पर्ने झ्याउलो हट्यो अनि सहरका भित्ताहरु पर्चा, पांप्लेट र पोष्टरहरुले ढाकिन थाले । चुनावहरूका समयमा यो कार्य अझ बढी तीब्रताका साथ हुन्छ । साहित्यिक गीत कविता र कार्टूनहरूदेखि लिएर गाली-गलौजसम्म जे पनि अटाउन सक्ने यस्ता पर्चा पोष्टरहरूको विश्लेषण एउटा छुट्टै अध्ययनको विषय बन्न सक्छ ।

नेपाली पर्चाहरुको सानोतिनो संकलन म. पु. मा पनि छ भन्ने बुझिन्छ ।

– क. दी.

पालि साहित्य– शाक्यमुनि बुद्धको युगमा मज्झिम पदेस (प्रदेश)मा सबैले बोलिने र बुझ्ने एउटा भाषा थियो। यस प्रदेशको पूर्वमा महाशाल वन अगाडीको जंगला नगर, दक्षिण-पूर्वमा सललवती नदी, दक्षिण-पश्चिममा सतकण्णिक नगर, पश्चिममा थून ग्राम र उत्तरमा उसिरध्वज पर्वत छ । यो तीनसय योजन लम्बाई र दुइसय पचास योजन

चौडाइको छ । यस मज्झिम पदेस मा प्रसिद्ध १६ महाजनपदहरू मध्येमा उत्तरापथको गंधार र कम्बोजमहाजनपदहरू बाहिक १६ महाजनपदहरू छन् । बुद्धको चारिक क्षेत्र यही मज्झिम पदेस थियो । बुद्ध र बुद्धका श्रावक श्राविकाहरूले आफ्नो चारिका र धर्मदिशना क्रममा कुनै अनुवादक सहारा लिएको कतै कुनै प्रसंग छैन । तर माज्झिम पदेसको माध्यम भाषाको नाउँ केहो र त्यो कुन प्रदेश वा महाजनपदको मूल भाषा हो भन्ने बारेमा पनि प्राचीन उल्लेख पाइँदैन । राजनैतिक सम्प्रभुताको प्रभाव भाषा क्षेत्रमा पर्ने आयामबाट विचार गरेर मगधको मागधी भाषा नै मज्झिम पदेसको माध्यम भाषा भन्ने बुझिन्छ । सम्पूर्ण मज्झिम पदेसको माध्यम त्यस भाषाको नाउँ जे भएता पनि स्थानीय शब्द र क्रियाभेद बुद्ध-धर्मको प्रचार प्रसारको स्वीकार गरेको स्पष्ट देखिन्छ। घमेलु र तेकुल दुई दाज्यू भाई भिक्षुहरूको दृष्टिमा नाना नाम, नाना गोत्र र नाना कूलका भिक्षुहरूबाट सकार निरूत्ति (आ-आफ्नो स्थानीय सम्मिश्रित) भाषामा बुद्धको उपदेश दिनु बुद्ध-वचनलाई दूषण गर्नु हो । तिनीहरूले बुद्धसँग प्रार्थना गरे, हन्द मयं, भन्ते बुद्ध वचनं छन्दसो आरोपेमा ति अर्थात् भन्ने, हामी बुद्ध-वचनलाई छन्दमा आवद्ध गर्छौं । तर बुद्धले यसो गरेमा दुष्कृत अपराध, लाग्नेछ भन्ने विनय ज्ञापन गर्दै आज्ञा भयो अनुजानामि, मिक्खने, सकायनिरूत्तिमा बुद्धवचनं परियापुणिनुं । अर्थात् भिक्षुहरू । आआफ्नो भाषामा बुद्ध-वचन सिक्न अनुमति दिन्छ ।

बुद्धको महापरिनिर्वाण पछि पहिलो धर्म र विनयको संकलन भयो अनि बुद्ध र श्रावकहरु-द्वारा प्रचारका लागी प्रयोग गरेको त्यो मज्झिम पदेसको भाषा स्वयं बुद्ध-वचनको भाषा रूपमा अभिधारणा बन्यो र पछि बुद्धको मूलवचन अर्थमा पालि भाषा स्वीकारियो ।

पालि शब्दको निरुक्ति

पालि शब्दको निरूक्तिमा विभिन्न धारणाहरु छन् । भिक्षु सिद्धार्थ संस्कृत शब्द पाठको पालि हुँदै पालि भएको उल्लेख गर्छन भने पं. विधुशेखर भट्टाचार्य पंक्तिको पालि हुँदै पालि (दन्पालि आम्रपालि जस्तै) भएको मान्नु हुन्छ, यता मैक्समूलर पाटलि (पाटलिपुत्रको भाषा) को पालि भएको तर्क पेश गर्नु हुन्छ । बुद्धकालीन घटना र आचार्यहरूको परम्पराबाट भन्ने परियाय पलियाय पालियाय पालि भएकोमा नै ठोस ऐतिहासिक र भाषिक पृष्ठभूमि भएको स्पष्ट छ ।

बुद्धको धर्मदेशना पछि भिक्षुहरू बुद्धमा बिन्ति गर्छन् भगवता अनेक परियायेन धम्मे पकासितो अर्थात् भगवानबाट अनेक पर्यायहरूका धर्म प्रकाशित भएको छ । किं नामो अयं धम्म परियायो ? अर्थात् यस धर्म परियायाको नाउँ के हो ? जवाफमा बुद्ध त्यस धर्म-देशनाको परियाय नाउँ (शिर्षक) भन्नु हुन्थ्यो । यसरी परियायको अर्थ नै बुद्ध-वचन भए । अशोकले धर्मको चिरस्थायीका लागि सबै भिक्षु, भिक्षुणी र उपासक उपासिकाहरुलाई पालियायानि कम सधैं सुन्न र धारण गर्न आफ्नो अभिलेखमा घोषणा गरेका छन् । यसै पालियायानिको संक्षिप्त रूप पालि भएर बुद्ध-वचन अथवा मूल त्रिपिटकको अर्थमा प्रयोग हुन गयो । चौथो ईसवी शताब्दीको आचार्य बुद्धघोष महाकविरले पालिको यसै अर्थमा प्रयोग गरेका छन् । इमानि ताव पालियं अर्थात् यो पालिमा नै छ, नेव पालियं न अट्टकथायं आगतं अर्थात् यो न त पालिमा आएको छ न अट्टकथामा आएको छ । यसको प्रमाण हो यस्तै चौथो शताब्दीको दीपवंश, पाँचौं शताब्दीको परिवद्धित महावंश र पाँचौं-छैठौं शताब्दीको परमन्थदीपनी देखि लिएर तेह्रौं शताब्दीको चुल्लवंश सम्म नै पालि मूल त्रिपिटक अर्थमा

प्रयोग भएकोछ। चौधौं शताव्दीमा आएर पालि भाषाको नाउँ रूपमा स्पष्ट उल्लेख भएको छ ।

वैदिक भाषा र पालि भाषा

पालिमा विभिन्न भाषामा र बोलिको प्रभाव छ। एउटै वस्तुलाई कतै पात्र, कतै पाति कतै पत्र कतै वित्थ र कतै सराव भनिन्छ भने भिक्षुहरूले एउटै शब्दलाई मात्र स्वीकार र धारण गरेर यो प्रयोग नै ठीक छ अरु जम्मै गलत छ भन्नु हुन्न भन्ने स्वयं) बुद्धको वचन छ यसकारण पालीमा वौदिक देखि बुद्धकालिन विभिन्न प्रान्तीय भाषाको प्रभाव हुनु स्वभाविक छ। बैदिक भाषाको उत्तराधिकारी र संस्कार गरिएको संस्कृत भाषाले अपेक्षा गरेका शब्द पनि जन-जिब्रोमा रहेको शब्द पालिले स्वीकारेको छ । वैदिक भाषाका अकारान्त शब्दको तृतीय वचन देवोभि: कर्णेभि: लाई पालिले वेदेभि कण्णेभिका रूपमा लिएको छ । उत्तम पुरुष बहुवचनको वैदिक प्रत्यय मसि पालिमा मसे (मयमेत्थ यमामसे) को रूपमा सकारेको छ ।

संस्कृत, प्राकृत र पालि

संस्कृत, प्राकृत र पालिको मूलश्रोत बैदिक संस्कृत भाषा हो। प्राकृतको मागधी, अर्द्धमागधी, शौरसेनी र पैशाचीसंग पालिको ध्वनि समूहमा एउटै मिल्दाजुल्दो स्वरूप छ। ह्रस्व ए र ओ को प्रयोग प्राकृत र पालिमा समान छ। दुबैमा विसर्गको प्रयोग छैन । श र ष को ठाउँमा (मागधी अतिरिक्त) सबै प्राकृत र पालिमा स हुन्छ। मूर्द्धन्य ध्वनि क पालि र प्राकृत दुवैमा पाइन्छ। साधारणत: संस्कृत ह्रस्व अ, इ र उ पालि र प्राकृतमा सुरक्षित छ। जस्तो वधू:वधू, प्रिय पिय, मुखम् मखं। तर अ संयुक्त व्यंजन भन्दा अघि आएमा पालिमा ए हुने गर्दछ जस्तो फल्गु फेग्गु र शय्या सेय्या। त्यस्तै संस्कृतमा इ र उ संयुक्त व्यंजन अगाडी भए पालमिा ए र ओ हुन्छ जस्तै निष्कनेक्ख, उल्कामुख ओक्कामुख, पुष्कर पोक्खर, संस्कृतको संयुक्त व्यंजनभन्दा अगाडीको दीर्घ स्वर पालिमा ह्रस्व हुन्छ। जस्तो चैत्य चेतिम र मौर्य मोरिय। त्यस्तै नस को ठाउँमा पालिमा अ, इ वा उ हुन्छ जस्तो ऋक्ष अच्छ,हृदय, हृदय,मृग मग (मिग) ऋण इण,ऋषभ उसभ, गच्छति पुचछति। त्यस्तै लृ उ हुन्छ। जस्तो क्लपत कुत्र।

पालि साहित्यको विकास क्रम

पालि साहित्यको स्वरुप र विकास क्रममा साधारणत: ४ स्वरुप र स्तर देखिन्छ। (१) लिपिटक (त्रिपिटक) को गाथा साहित्यको भाषाको अनेकता जस्ता (सुत्रयात), (२) तिपिटकको गद्य साहित्य (जस्तो जातक), (३) उत्तरकालीन गद्य साहित्य (जस्तो मिलिन्द फहो र अट्टकथा) अनि (४) पाालि साहित्य साधकहरूको अभिरुचि अनुसार प्राचीन स्वरूप अनुकरण गरेर पनि नवीन रूप (जस्तो महावंश, दीपवंश र तेलकटाह गाथा) यसको उदाहरण हो।

बौद्ध साहित्यको प्राचीन वर्गीकरण

पालि साहित्यको एक प्राचीन वर्गीकरणमा नौ अंगको वर्णन छ। यो नौ अंग नवलोकु कुत्तरधम्म संग सामञ्जस्य पनि देखा पर्छ । नौ अङ्गहरु हुन्- सुत्त, गेम्य, वेय्याकरण, गाथा, उदान, इतिवुत्तक, जातक, अब्भुत धम्म, वेदल्ल । सुत्रमा सामान्य उपदेश, गेय्यामा गद्य पद्य मिश्रित साहित्य, वेय्याकरणमा व्याख्यात्मक अभिधम्म, गाथामा धम्मपद, उदानमा प्रीति वाक्य, इतिवुक्तकमा तथागतले यस्तो भनेका थिए, जातकमा जन्म सम्बन्धी कथा, अभुत धम्ममा उद्भूत वस्तुहरूको वर्णन र वेदल्लमा प्रश्नोत्तर रूपमा वर्णन (जस्तो चुल्ल र महावेदल्ल सुत्र) गरेको हुन्छ।

पालि तिपिटक साहित्य

पालि तिपिटक बुद्ध, बुद्ध-धर्म र बौद्ध संघको पूर्ण र प्रामाणिक साहित्य हो, पालि तिपिटकमा समस्त बुद्धवाणी नै लिपिवद्ध भएको छ भन्न सकिँदैन । ता पनि सर्वाधिक प्रामाणिक र वढी बुद्ध-वाणी पालि लिपिटकमा नै सुरक्षित छ भन्नुमा कथमात्रै अत्युक्ति हुँदैन । पालि साहित्यवाट भन्दा अरू कुनै भाषा साहित्यवाट हामीलाई बुद्धको नजीक पुर्‍याउन सकिँदैन। बुद्धका श्रावक र श्राविकाहरू बुद्ध वाणी सुनेर याद गर्दथे । बुद्धको उपदेश सस्वर सुनाउने भिक्षु सोणलाई साधुवाद दिँदै बुद्धले भन्नु भएको थियो साधु भिक्षु! सोह्र अष्टक वर्गलाई तिमीले राम्ररी स्मरण गरेका छौ, राम्ररी धारण गरेका छौं । तिम्रो भन्ने तरिका राम्रो छ, स्पष्ट छ, निर्दोष छ, अर्थ खुलस्त पार्ने प्रकारको छ। पहिलो संगायन पछि धर्म र विनयलाई स्मरणको कोषमा सुरक्षित राख्ने प्रयास भयो । सुत्तधर वा सुतन्तिकले सुत्तपिटक, विनयहरुले विनयविरक र मात्रिकाघरले अभिधर्मप्रेरक धारण पालन गरे। बुद्धको महापरिनिर्वाणको १०० वर्ष पछि सिङ्ग भर नून राख्ने नराख्ने जस्ता सा-साना १० विनय बारेमा प्रतीय संत्रायनमा एकमत हुन नसकेर वृद्ध-समुह र ठूलो भित्र समूह स्थविर वाद र महासर्वाधिक रूपमा भिक्षु संघ विभाजित भए। बुद्धको महापरिनिर्वाणको २३६ वर्षपछि तृतीय संत्रायणमा विभज्जवादी दृष्टिबाट शासन शुद्धि गर्दै त्यस बेला सम्म बनि सकेको १८ विभिन्न निकायहरूलाई एक बनाइयो । महेनु स्थविखाद धर्म श्रीलंका पुग्यो । प्रथम शताब्दी ई. पू. मा श्रीलंकामा राजा वट्टमणिको सहयोगमा कंगस्थ गर्दैआएका तिपिटक ताम्पत्रमा लिपिबद्ध भए । त्यस पछि पालि तिपिटकको लिपिकरण प्रवा यतिको अपरिवर्तित रूपमा प्रवाहित भयो कि आज सम्म श्री लंका, म्यान्मार (बर्मा), थाइलैण्ड, लाओस र कम्वोडियाका लिविका तिपिटरको अध्ययन गर्दा यत्किंचित पाठ भेद बाहेक केही पनि फरक भएको पाइन्दैन ।

तिपिटकको अन्तर्गत सुत्तपिटक, विनयपिटक र अभिधम्म पिटक हो । सुत्तपिटकमा दीघ, मज्झिम, संयुक्त, अंगुत्तर र खुद्दक गरी पाँच निकायहरू (खण्ड) छन् । दीर्घ निकायमा अन्य निकायमा भन्दा लामा लामा ३४ सुत्रहरू छन् । मज्झिम निकायमा मझौला १५२ सुत्रहरु छन् । संयुक्त निकायमा ५६ संयुक्तहरू भए अंगुत्तरनिकायमा संख्याको क्रमवद्ध सोपान रूपमा एकेक, दुक, तिक गरी ११ निपातहरू छन्। खुद्दक निकायमा भने १५ वटा स्वतन्त्र पुस्तिकाहरू छन्। ती १५ वटा पुस्तिकाहरु हुन् (१) खुद्दकपाठ, (२) धम्मपद, (३) उदान, (४) इतिवृत्तक, (५) सुत्तनिपात, (६) विभानवन्थु, (७) पेतवत्थु, (८) थेरगाथा, (९) थेरीगाता, (१०) जातक, (११) निवेस, (१२) पटिसम्भिदा मग्ग (१२) अपदान, (१४) बुद्धवंस र (१५) चरिया पिटक ।

पालि तिपिटकमा जस्तै सर्वाम्विदनको सूत्र पिटकमा दीर्घागम, मध्यमागम, संयुक्तागम, अंकोत्तरगम, क्षुद्रका गरी पाँच आगमहरू छन् । क्षुद्रकागममा धर्मपदम्, उदान्, सूत्रनिपमत, स्थविरगाथा र बुद्धवंशम् पुस्तिकाहरू छन् । अरु निकायहरुमाभने पालि सूत्र संख्या भन्दा आगमका सूत्रसंख्याहरू बढि छन् ।

सम्पूर्ण पालि तिपिटकको सार संक्षिप्त रूप पनि लाखौं शब्दको रचना हुन्छ । त्यसकारण यहाँ उदाहरणको रूपमा यत्किंचित् कुराको उल्लेख गर्दै तिपिटक साहित्यको संक्षिप्त स्तरतिरै इंगित मात्र गरिन्छ । सुत्तपिटकमा बुद्धको उपदेश, श्रावक-श्राविकाहरूबाट गरिएका धर्म सम्वन्धी पारि चर्चा साथै पाँच शताब्दी ईसवी पूर्वका गाउँ-

नगर-निगम-जनपदको चित्रण र नदी-वन-पर्वतका वर्णन साथै भौगोलिक र प्राकृतिक वृत्तान्त छ । जनताको उद्योग, व्यवसाय, मान्यता, रीतिस्थिति, दास दासी वा नोकरको अवस्था, श्रमण, ब्राम्हण र परिव्राजकहरूको जीवन र सिद्धान्त, नारी स्थिति, राजनैतिक शक्तिको द्वन्द्व संघर्ष बुद्धद्वारा प्रतिपादित आदर्श र चरित्रको व्याख्या छ । बुद्ध उपदेश दिँदै सधैं गाउँ-गाउँ- नगर-नगर, निगम-निगम, जनपद-जनपदमा हिंडडुल (चारिका) गर्नु हुन्थ्यो । त्यसकारण बुद्धको एउटै उपदेश अनेक सूत्रमा बारंबार पुनरूक्ति हुनु पनि स्वभाविक छ ।

दीघनिकायको ब्रम्हजालसुत्तमा बुद्धकालीन दर्शन-जाल र महापरिनिष्वाण सुत्रमा बुद्धको अन्तिम जीवन-यात्रा को वर्णन छ । त्यस्तै शुभसुत्त आनन्द र माणवक सुभको वार्तालाप भएको सक्क पन्ह सुत्त सुत्रसँगको प्रश्नोत्तर छ। मज्झिम निकायको सतिपट्टान सुत्रमा स्मृति प्रस्थानको व्याख्यान, महाराहुलोवाद सुत्रमा राहुललाई दिएको उपदेश छ। मज्झिमनिकायको परिब्बाजक वग्गैमा परिव्राजकहरुको दृष्टिकोण, बुद्धसङ्ग सम्वाद बुद्धको उपदेश सुनेर हृदय परिवर्तन भएको घटनाको वर्णन पाउन सकिन्छ । माजिझम निकायको सुञ्जता महासुञ्जता सुत्र नै माध्यमिक निकायको शून्यवादको आधार हो । संयुक्त निकायको भार संयुक्त र भिक्षुणी संयुक्त विवेचनात्मक काव्यको एउटा राम्रो उदाहरण हो । पाँच वर्गमा विभाजित संयुक्त निकायका ५६ संयुक्तहरूमा नै धम्मचक्क प्रवक्त सुत्त र वहुजनको हित सुखका लागि लोकप्रति अनुकम्पा राखेर दुई जना भिक्षु एउटै बाटोबाट नगइकन आदि-मध्य-अन्त कल्याणकारी धर्म प्रकाशनार्थ भिक्षुहरूलाई दिनु भएको आदर्श छ । जरा सुत्रमा बुद्धको वृद्धावस्थाको सजीव चित्र छ । ध्यान पछि घाममा बसिरहनु भएका बुद्धमा आनन्दले विन्ति गरे भन्ने भगवान् अद्‌भुत छ । भगवानको छालाको रंग त्यत्तिको परिशुद्ध पर्यवदात छैन । शरीर अगाडी तिर झुकेको छ । जवाफमा बुद्धले भन्नुभयो, आनन्द । मेरो शरीर यस्तै हुने हो । यौवनमा जराधर्म, आरोग्यमा व्याधिधर्म र जीवनमा मरणधर्म हुन्छ । चुन्द समणुदेशसले ल्याएको सारिपुत्र महास्थविर को निर्वाणको खबर सुन्दा आनन्दलाई दिशा नै शून्य भए जस्तो लाग्यो। बुद्धले आनन्दलाई भन्नुभयो,आनन्द ! मैले तिमीलाई अघि नै भनेको छैन र सबैले मर्नु पर्नेछ । त्यस कारण आनन्द । धम्मदीप, धम्मसरण र अपरावलम्बी भएर विहार गर। अंगुत्तर निकायमा एकक देखि एकादसक निपातसम्म जम्मा २३०८ सुत्रहरू छन् । एकक निपातमा एक संरका भएका उपदेशहरु भए, चौगो निपातमा चार संख्या भउका उपदेशहरु छन् जस्तै चतु अरिय सच्च, चार श्रामण्य फल । त्यस्तै अट्टक निपातमा आर्य अष्टाङ्गिक मार्ग, आठ आरण्यवस्तु, आठ अभिभू आयतन,आठ विमोक्ष, र दसक निपातमा दस बल, दब आर्यवास अनि एकादसक निपातमा निर्वाण लाभ हुने एघार उपाय जस्ता बुद्धको उपदेशहरु सम्पादित छन् ।

खुद्रक निकायमा १५ वटा पुस्तिकाहरु छन् । (१) खुद्दक पाठ मा त्रिशरण,दश शिक्षापद, मंगल-स्तन-सिरोकुड्ड सूत्रहरु छन् (२) धम्मपद बौद्ध साहित्यमा सर्वाधिक लोकप्रिय र सर्वाधिक भाषामा अनूदित भएको सार र उपमा उपमेयबाट प्रभावशाली भएकोपुस्तिका हो । धम्मपदका आधा भन्दाबढता गाथाहरू त्रिपिटकमा छरिएका छन् । खोतरूको पुरातात्विक उत्खननमा खरोष्ठी लिपि प्राकृत भाषाको पाइएका केही पुस्तकांश मध्य धम्मपदको अंश पनि एक हो । (३) उदानको

पृष्ठभूमिमा बुद्धको प्रीतिमय र संवेगमय उद्गारहरू छन् । स्नान र होममा आंभरत व्यक्तिलाई देखेर बुद्धको मुखबाट उदान प्रकट भयो, स्नान त सबैले गर्छ तर पानीबाट कोही पनि शुद्ध हुँदैन । जसमा सत्य छ, त्यो नै धर्म हो, त्यही शुद्धि पनि हो । विम्हिसार, कोशल र प्रसेनजित राजाहरूको सम्पत्ति बारेमा चर्चा गरिरहेका भिक्षुहरूलाई देखेर बुद्धले उदान गर्नुभयो । भिक्षुहरू श्रद्धापूर्वक घर त्यागेर प्रव्रजित हुनेहरूबाट यस्ता अनुचित चर्चामा व्यस्त हुनु हुँदैन । एकत्रित भएर तिमीहरुले कित धार्मिक कुरा गर्नुपर्छ अन्यथा आर्य मौन भएर बस्नुपर्छ । (४) इतिपुत्रक मा बुद्धबाट यस्तो भन्नु भएको छ, अहिले यस्तो भनेको प्रसंगबाट धर्मको व्याख्या गरेका ११२ सुत्रहरू संकलित छन् (५) सुत्तनिपात भाषा र छन्दको दृष्टिकोणबाट एक प्राचीन पुस्तिका हो । बुद्धको जीवनी बारेमा धेरै सूचना यस पुस्तिकामा छन् । अशोकले स्मरण गर्न र प्रेरणा पाउन जुन धर्म पालियायहरूको शिलालेखमा कुट्न लगाएका थिए, (६) विमान- वत्थुमा सुगतिको (७) पेतवत्थु मा दूर्गतिको वर्णन छ । त्यसको धेरै सूत्रहरू यसै पुस्तिकामा छन् । (८) थेरगाथा र (९) थेरीगाथामा बुद्धकालीन स्थविर र स्थविराहरूको आफ्नो अतीत जीवनको संस्मरण अनि वर्तमान अवस्थाको शान्त, स्थिर, विरज र रागादिबाट मुक्त चित्तको स्वानुभूतिका उद्गार गाथाहरु छन् । बुद्धले निर्वाण लाभका लागि कति सम्म सराग चित्तमा विरोग थोप्न सकिन्छ भन्ने प्रयोगका लागि आफ्ना भाई नन्दलाई लिनुभयो । नन्द भरखर विवाह गरेर आफ्नी जनपद कल्याणीसँग बसिरहेका थिए । एक दासीले बुद्ध भिक्षाटनका लागि आइरहेको सूचना दिइन् । नन्द बुद्ध कहाँ आए र उनलाई आफ्नो पात्र थमाइदिए । पात्र लिइकन बुद्धको पछि लाग्दै नन्द विहार सम्म पुगे । विहारमा सबै भिक्षुहरूको सामु, सोध्दा संकायवश हुन्छ, म भिक्षु हुन्छु भन्ने वित्तिकै उसलाई भिक्षु बनाइ दिए, तर चीवर धारण गर्दै नन्द घरकी जनपदकल्याणीको सम्झनामा तड्पिन रोदन, र क्रन्दन गर्न लागेको उनै नन्दपछि आफ्नो अतीतको स्मरण गरी गाथा भन्छन् नराम्रो चिन्तनमा लागि रहेर पहिले म यस कायो श्रृंगार साधनामा लागिरहन्थें । म चपल कामवासनाबाट नराम्रोसित व्यथित थिएँ । सौभाग्यवश आदितयवबन्धु बुद्धले सदुपाय उपदेश दिएर मलाई सद्मार्गमा ल्याइदिनुभयो । अब मेरो चित्त संसारमा अनाशक्त भइसकेको छ । भिक्षुणी अम्बपाली आफ्नो शरीरमा प्रतयवेक्षण गर्दै भन्छिन् कुनै बेला मेरो कपाल कालो भमराको रंग जस्तो कालो अनि अगाडीको कपाल घुँघुरो थियो । तर आज त्यही कपाल जरावस्थामा जीर्ण नालुको डोरीजस्तो छ । यस्तैमर्मस्पर्शी ७३ थेरीहरूको गाथा तै थेरीगाथा भए २६४ थेरहरूका गाथाहरू थेरगाथा हो । ३३७ थेर थेरीहरूको अतीत जीवनको संस्मरणमा सामाजिक, सांस्कृतिक, धार्मिक, राजनैतिक र नैतिक कुराहरू पनि प्रसंगवश थुप्रै पाइन्छ । (१०) जातक-बुद्धको पारमिता धर्म पालन गरेको अवस्थाको अतीतका जन्म कथाहरू हुन् । उपलब्ध जातका कथाहरू ५४७ छन् । समन्तपासादिका र अट्ठसालिनी ५५० जातका कथा भएको उल्लेख गर्दछ । कथा भित्र आएका अन्तर्कथाहरूको समेत गणना गर्दा त्यसमा तीन हजार जति कथाहरू हुन्छन् । अनेकौं जातक कथाहरूको चित्रांकन सोची र भरहूतको पाषाण वेष्ठनीमा, बोरो- बुदुरको शिला-पेटीमा एवं अजंताको भित्तामा कुँदिएका र चित्रित छन् । मूलतः जातकको उद्देश्य पारमिता गुणधर्मको दिग्दर्शन हो तथापि

जातक कथाहरूबाट जुन नीति, हास्य-व्यंग्य र रोमांचपूर्ण सामाजिक, साँस्कृतिक, राजनैतिक सूचना मिल्दछ,त्यो कथा साहित्यमा बेजोड छ । (११) दिद्देस सुत्रनिपात कै अर्थ व्याख्या भएको (१२) परिसम्भिदामग्ग अर्थत: प्रतिसंवित् बारेको ज्ञान हो । (१३) अपदान मा भिक्षुहरू र भिक्षुणीहरूको अघिल्ला जन्मको सत्कर्मको परिचर्चा हो । (१४) बुद्धवंसमा गौतम बुद्ध र त्यस भन्दा अगाडीको बुद्धवंशको २४ बुद्धहरूको जीवन चरित्र वर्णन भएको छ । (१५) चरियापिटक ले दस पारमिता कै संक्षिप्त रूपदान, शील, नैष्कर्म्य, अधिष्ठान, सत्य, मैत्री र उपेक्षा गरी यस भद्रकल्पमा पूरा गरेका सात पारमिताको बोधिसत्व चरित्रको वर्णन गरेको छ ।

विनय पिटक मूलत: संघ व्यवस्था, भिक्षु-भिक्षुणी, श्रामणेर-श्रामणेरी सम्बन्धी नियम, उपसम्पदा-विधि, देसना पद्धति, वर्षावास, भोजन, वस्त्र, भैषज्य सम्बन्धी विधि विषयक ग्रन्थ हो । भिक्षुहरूका लागि पालि विनयमा २२७ विधानहरू छन् भने महासांघिक विनयमा २५० विनयहरू छन् । सम्पूर्ण विनयहरू पाप र पुण्यको लघुत्व गुरुत्वको दृष्टिबाट क्रमागत छैन, अपितु संघको चिरस्थायीत्वको दृष्टिबाट वा हत्या-प्रेरणाबाट मैथुन (पशुपंक्षीसङ्गसमेत), चोरी, मनुष्य हत्या, वा हत्या-प्रेरणा ऋद्धि ज्ञान प्राप्तिको मिथ्या भाषण नगर्नु भिक्षु विनयको मूल कुरा हो । यी चार विनय मध्ये जुनसुकै एउटा विनय भंग गरेता पनि त्यो भिक्षुको भिक्षुत्व स्वत: नष्ट हुन्छ । त्यसलाई संघबाट निष्काशित गर्ने विधान उसलाई कुनै पनि विधिद्वारा पुन: संघ प्रवेश हुने प्रावधान छैन । तेह्र संधादिसेस उपरोक्त चार पाराजिका भन्दा तल्लो तहको विनय हो । काम तृष्णाका साथ स्त्री स्पर्श वा वार्तालाप, विना संघ अनुमति आफ्ना लागि विहार बनाउने, ईर्ष्या द्वेषमा कुनै भिक्षुमाथि निराधार पाराजिका दोषारोपण मन आदि तेहु प्रकारका संघादिसेस मध्येमा जुन सुकै एउटा विनय भंग गरेता पनि कम से कम छ दिन उसलाई संघबाट निष्काशित र उपेक्षित गर्नेछ । त्यस भिक्षुले एकान्त वास गरी मानन्त (तपस्या) गर्नु पर्नेछ । त्यसपछि दुई अनियता धम्मा, तीस निस्सगिया पाचित्तिमा धम्मा बयानब्बे पाचित्तिया धम्मा र चार परि देशनिया धम्मा को विनय नियम क्रम छ । चीवर लाउने, गृहस्थहरूको घरमा जाने, खाने, बस्ने, धर्म देशना गर्ने, दिशा पिशाब गर्ने जस्तो वाह्य शिष्टता र मर्यादा सम्बन्धी शिक्षा नियमलाई सेखिय्य भनिन्छ । पालीमा ७५ सेखिय्य धम्म भए पनि महासर्वाधिकमा १०० शैक्ष्यं धर्महरू छन् । मैले परिमण्डल (गोलो आकारमा समानुपातिक उँचाइमा) गरी चीवर लाउनेछु, मैले शुरूशुरू आवाज आउने गरी खान्न, म उफ्रेर जान्न, आफु तल्लो आसनमा बसी उच्च आसनमाबसेकालाई उपदेश दिन्नँ, जस्ता वाह्य शिष्टाचार र सभ्यता सम्वन्धी नियम सोखिय (शैक्ष्य) धम्म (धर्म) हरू हुन् कुनै कुरामा रोका भए छलफलद्वारा निराकरण गर्ने, आफ्ना आवास स्थानमा भएकोमा-सङ्घबाट धर्मका कुरामा विवाद रहित रोका रहित हुन नसके अरु आवास स्थानमा गएर समस्या समाधान गर्ने वास्ता प्रजातान्त्रिक प्राप्तिद्वारा विग्रह शान्त पार्ने सात अधिकरण समय धम्म छन् । भिक्षु संघ प्रत्येक महीना अमावस्या (चतुर्दशी र पूर्णिमा दिन उपोसथागारमा जम्मा भएर २२७ विनय नियमहरू संभयना (पाठ) गर्दछन् । यही पालिमोवचन अर्थात् आ-आफ्नो मुख (प्रतिमुख) बाट आफुद्वारा पाराजिका र संघाविशेष बाहेकका विनय नियम पालनमा त्रुटि भएकोमा स्वीकारोक्तिका साथ क्षमा याचना कार्य हो ।

विनय पिटकको खन्धक अन्तरगत

महावग्ग र चुल्लवग्ग छन् । महावग्गमा वोधिसत्वबाट सम्वेधि पाए देखिको केही बुद्ध-जीवनी पनि छ । धर्मचक्र प्रवर्तन, पंचवर्गीय द्वारा धर्मावबोध, यश र उसका साथीहरूको प्रव्रज्या, धर्मप्रचारका लागि एउटा बाटोबाट दुई जना नगईकन चारिका गर्ने आदेश, तीन जटिल काश्यप बन्धुहरू र तिनका एक हजार शिष्यहरूको प्रव्रज्या, बुद्धसँग विन्तिसारको घेट, अस्सजित- द्वारा बोध भई आएका सारि पुत्र र मौद्गलयपनको बुद्धद्वारा प्रव्रज्या, बुद्धसँग विझिसँगको भेट, अस्सजितद्वारा बोध भई आएका सारिपुत्र र मौद्गल्यायनको बुद्धद्वारा प्रव्रज्या, बुद्धको पहिलो कपिलवस्तु यात्रा, नन्द र राहुलको प्रव्रज्या, र कौरूम्वीको भिक्षुहरू बीचको कलह र कलहको साम्य जस्ता बुद्ध-जीवनको श्रोत यही महावग्ग हो । त्यस्तै चुल्लवग्गमा अनाथ पिण्डिकको दीक्षा, जेतवन दान, प्रजापतीको प्रव्रज्याबाट भिक्षुणी परमपराको संस्थापनाको वर्णन छ। चुल्लवग्गमा नै औषधि उपचार सम्बन्धी कुरा आउँछ र प्राचीन औषधि बारेमा जानकारी पाइन्छ। परिवार पालिमा विनय सम्बन्धी प्रश्नोत्तर छ र महेन्द्र महास्थविर देखि विनय परम्परा कायम गर्ने २९ अस्थाइ शिष्य परम्परा कसका नाउँ उल्लेखीत छ । सारांशत: बुद्धद्वारा भिक्षुसंघलाई जुन विनय ज्ञापित भएको छ त्यसको दश मूलभूत उद्देश्यहरू छन्। ती दश उद्देश्यहरू हुन् (१) संघ हित, (२) संघको सहज सरलता, (३) उच्छृंखलहरूको निग्रह, (४) भिक्षुहरूको शान्त सुख विहार, (५) यस जन्मको चित्तमल विनाश (६) जन्मान्तरका चित्तमल निवारणं (७) अप्रसन्न हुने लाई प्रसन्न गर्ने (८) प्रसन्न हुनेलाई अझ प्रसन्न गर्ने (९) सद्धर्मको चिरस्थायि र (१०) विनयमा संयमीको सहायता ।

अभिधम्म पिटक सुत्तपिटकका उपदेश र विनयको संयमलाई तत्वरूपमा विवेचना गर्दछ । अभिधम्मको उपदेश बुद्धले सारिपुत्र महास्थांएवरलाई दिएका थिए र त्यसपछि महँगी र सोभित देखि लिएर सोणक र रेवत-सम्म अभिधम्म गुरू शिष्य परम्परामा स्मृति हस्तान्तरित हुँदै श्रीलंका सम्म पुग्यो एवं सुत्तपिठक र विनय पिटक सँगै अभिधम्म पिटक पनि वट्टग्रामिण अभयकोराज्यकालमा लिपिवद्ध हुन गए। अशोकको राज्यकालसम्म देखा परेका १८ निकायहरूको निराकरण गरेर भोग्गलिपुत्र तिस्स महास्थविरद्वारा रचित कथावत्थु पनि अभिधम्म पिटक अन्तर्गत अनुमोदित भए ।

अभिधम्म पिटक (१) धम्मसंग्रणी (२) विमंग (३) धातुकथा, (४) पुग्गल पद्धति (५) कथावत्थु (६) यमक र (७) पट्ठान रुपमा विभाजित भएको छ। धम्मसंगणिमा मानसिक र भौतिक जगत्का अवस्थालाई नियालेर गणना र प्रश्नात्मक रूपमा वर्णन गरिएको छ । चित्त र चेतसिकको कुसल, अकुसल र अव्याकत रूपमा विश्लेषण गर्दछ । कुसल, अकुसल र अव्याकृत धम्म स्वयं अपवित्र भएर अपवित्रताको आलम्बन हुने, स्वयं अपवित्र नभएर अपवित्रताको आलम्वन हुने र स्वयं अपवित्र नभएर अपवित्रतासँग आलम्वन पनि नहुने जस्ता तीन तीन बुँदाका दृष्टिकोणबाट धम्मको विवेचना हुन्छ । त्यस्तै हेतु अहेतु, सहेतुक अहेतुक, सप्पच्चया अपच्चया, ससंरूखता असंखता जस्ता दुई दुई बुँदाका दृष्टिकोणबाट धम्मं तत्वको विवेचना गर्छ । चित्तको ८९ अवस्थालाई भूमिको दृष्टिबाट विश्लेषण गरिएको छ । धम्मको विस्तृत रूपबाट विभाजन गरेर वर्णन गर्ने काम विभङ्गले गर्दछ। धम्मसंगणिको विषय धम्मको विश्लेषणलाई विभंग स्कन्ध, आयतन, धातु, सच्च (सत्य), इन्द्रिय, पच्चयाकार, सतिपट्ठान,

सम्मपधान इत्यादि १८ रूपबाट स्पष्ट्याउने काम गर्छ । स्कन्ध, आयतन र धातुको १९ रूपबाट स्पष्ट्याउने काम गर्छ । स्कन्ध, आयतन र धातुका १८ विभंगको शूक्ष्म अध्ययन धातु कथामा हुन्छ । पुग्गलपश्रोतमा बुद्ध-वचनको आधारमा अंगुत्तर निकायमा जस्तै एक एक विशिष्टताको व्यक्ति, त्यस्तै दुई दुई विशिष्टताको अभिव्यक्ति गर्दै क्रमश: दक्ष दक्ष विशेष्ठताको व्यक्तिको व्याख्या गरिएको छ। उदाहरणका लागि चार विशिष्टता भएको व्यक्तिको प्रसङ्ग प्रस्तुत छ । गर्जने तर नवर्षने बादल जस्तै बोल्ने तर केही नगर्ने, नवर्सने तर वर्षने बादल जस्तै नबोल्ने केही नगर्ने चार प्रकारका व्यक्ति यहाँ हुन्छन् । कथावत्थु अशोकका गुरू मोग्गलिपुत्त तिस्सको रचना हो । यसमा अशोकको समय सरुम्मका १८ निकायहरूमा विभक्त बौद्ध निकायको मत विभिन्नता निराकरण गर्दै विभज्जवादी रूपमा समीकरणको प्रयास छ । यमक ले अभिधम्मा प्रयोग भएका शब्दावलीको निश्चित व्याख्या गर्छ । यो अवधिसम्मका लागि निश्चित पारिभाषिक शब्दकोष जस्तै महत्वपूर्ण छ । पट्ठान मा प्रतीत्य समुत्पादको व्याख्या र विवेचना छ । अभिधर्म दर्शन सम्बन्धी ज्ञानको लागि यो रचना महत्वपूर्ण छ । हेतु, आलम्बन, अधिपति, अनन्तर, समनन्तर, सहजात, अन्योन, निस्सय, उपनिस्सय, पुब्ब (पूर्व) जात, पच्छा (पश्चात) जात, आसेवन, कम्म (कर्म), विपाक, आहार, इन्द्रिय, ध्यान, मग्ग (मार्ग), सम्मपुत्र (सम्प्रयुक्त), विद्यायुक्त (विप्रयुक्त), अत्थि (अस्ति) नत्थि (नास्ति), विगत र अविगत प्रत्यय रूपमा २४ पच्चय (प्रत्यय) हरूको दार्शनिक तत्व विवेचन यसमा गरिएको छ ।

पालिको अभिलेख साहित्य

'ललित विस्तर' अनुसार सिद्धार्थ गौतमलाई ब्राह्मी र खरोष्ठी आदि ६४ प्रकारका लिपिको ज्ञान थियो । (९) पाकिस्तानको सङ्ग्रहालयमा सिद्धार्थ गौतमद्वारा फलेकमा अक्षर लेख्ने अभ्यास गरिरहेको एउटा प्राचीन शिलामूर्ति छ । पत्राचार प्रसङ्ग र अक्षर लेखेर खेल्ने प्रसङ्गबाट पनि बुद्धको समयमा अक्षर ज्ञान भएको कुरा स्पष्ट हुन्छ । तर यति हुँदा हुँदै पनि स्वयं बुद्धबाट अथवा बुद्धको श्रावक श्राविकाहरूबाट त्यस बेला कुनै उपदेश, विनय अथवा तत्वको कुरा लेखेर राखेको प्रसङ्ग उपलब्ध छैन । पालिको अभिलेख साहित्य तेश्रो शताब्दी ईसवी पूर्व देखि विस्तार (उद्गम) हुन्छ र यो अभिलेख साहित्य-श्रोत पन्ध्रौं शताब्दी इसवीसम्म प्रवाहित हुन्छ ।

अशोकको अभिलेखहरूबाट पालि भाषाको स्वरूप र पालि साहित्यको विकासमा प्रकाश पर्दछ । (१०) अशोकको अभिलेखहरू प्राकृत वैयाकरण नियमअनुसार नभएको हुनाले त्यस बेलाको बोलचालको भाषामा लेख्ने प्रथम प्रयास जस्तो भएको अनुमान छ । सार्थ किंचित् अशुद्धिसँगै पालि एवं साहित्यिकप्राकृत बीचको भाषाको प्रतिनिधि गरेका भाषा-विज्ञानको आधारमा स्वीकार गर्दछ । (११) वास्तवमा यो अशोकले बुद्धको वचनप्रति पूर्ण शिरोधारको परिणति हो । बुद्धले आ-आफ्नो भाषा (शब्द) मा धर्म प्रचार गर्ने आज्ञा गर्नु भएको छ र सर्वसाधारण जनताले नबुझ्ने छन्द (वैदिक भाषा) मा बुद्धवचन आवद्ध नगर्न विनय समेत ज्ञापित गर्नु भएको छ । यसै कारण अशोकको नाउँसमेत स्थानीय भाषा (बोलि) मा लिपिबद्ध भएको देखिन्छ । देवानं प्रियेत प्रियदसिना राजा, देवानं पियस पियदसिसा लाजिने, देवानापिये पियदासि लाजा, देवनं प्रियस प्रियद्रशिस रञो देवनंप्रिये प्रियद्रशि रज, पियदसि लाजा मागधं, देवनी पियस असोक राजस (१२) र देवन पियेत पियदसिन लाजिन (१३) यसको उदाहरण हो । भाषा विज्ञानको दृष्टिमा मागधी

प्राकृतको अस्तित्वको शताब्दियौं अघि बुद्ध-वचनको भाषा पालि निर्धारित भइसकेको होला (१४) साथै अशोको ऐतिहासिक अभिलेखहरू तथा त्यसमा पाएका ध्वन्यात्मक र व्याकरणीय तत्वहरूमा विचार गर्दा हामीले सधैं यस कुरामा ध्यान राख्नुपर्छ, भारतमा लेखनको यो पहिलो प्रयास हो (१५) किनभने अशोक अघिको ब्राह्मी लिपिको अभिलेख प्रमाण एकाध मात्र छ, उता सिन्धु- घारी सभ्यताको लिपि अभिलेख निर्विवाद एवं सर्वमान्य गरी पठन र भाषा-विज्ञानको दृष्टिबाट विश्लेषण हुन बाँकी नै छ ।

अशोकको भाब्र-शिलालेख अशोक कालीन पंक्ति भाषा अध्ययनार्थ सारै महत्वपूर्ण छ। यस अभिलेखमा केही सूत्रहरुको स्पष्ट उल्लेख भएको छ। बुद्ध, धर्म र सङ्घप्रति आफ्नो गहिरो भक्ति र गौरव भएको उल्लेख गर्दै सहदर्मको चिरस्थायीका निम्ति अशोक भन्छन्- इमानि भन्ते धंम पलियायान (धर्म परिर्याय) विनय समुकसे (विनयय समुत्कर्ष), अलियवसानि (आर्यवंश), अनागत भयानि (अनागतभय), मुनिगाथा, मोनेयसुत्ते (मोनेय्य सूत्र), उपातिस पसिने (उपतिष्य प्रश्न) लाहुलोवाद (राहुलोवाद) को बुद्धले उपदेश गर्नु भएको छ। यसलाई भिक्षु भिक्षुश्री उपासक उपासिका सधैं स्वाध्याय गरुन्। (१६) अभिलेखमा कुँदिएका यी सूत्रहरूको त्रिपिटकका सूत्रहरूसँग तादात्म्य सम्बन्ध स्थापना गर्न अनेकौं विद्वान्हरूले प्रयत्न गरेका छन्। विनय समुकसे (विनय समसुत्कर्ष) पातिमोवह, अलियवसानि (आर्यवंश) अंगुत्तर निकायको महाअसिथ वंस सुत्र, अनागत भयानि अंगुत्तर निकायको पंचक निपातको पाँच अनागत भय, मुनिगाथा सुत्त निपातको मुनिसुत्र मोनेयसूते (मोनेत्यसुत्त) सुत्त निपात कै नालक सुत्र, उपतिस पसिने (उपतिष्य प्रश्न) सुत्त निपात कै सारिपुत्त सुत्त, लाघुलोवाद (राहुलोवाद) मज्झिमनिकायको अम्दलट्ठिक राहुलोवाद सुत्त भएको देखिन्छ, (१७) त्रिपिटकको परम्परागत पालि भाषा र अशोकको समय जनजिब्रोमा रहेको पालि भाषाको तुलनात्मक अध्ययन पालि भाषा साहित्यमा ठूलो ऐतिहासिक महत्व राख्दछ ।

भरहुत स्तूपमा जातककथाहरूको चित्र कुँदिएको छ साथै जातककथाहरूको नाउँ पनि उल्लेख भएको छ। यसबाट पनि शुङ्गकालीन पालिभाषा अध्ययन गर्न योगदान हुन्छ। वितुर पुनकिय (विधुर पण्डित) जातक, मिग (निग्रोधीमृगजातक, मुगकय (मूगपक्ख) जातक, लतुवा (लटुकिक) जातक, छदन्तिक (छद्दन्त) जातक, किनर (किन्नर) जातक, जनोको राजा (महाजनक) जातक, सुजतो (सुजात) जातक, कुकुर (कुक्कुर) जातक र भिस (भिस) जातकको अभिलेख यसको उदाहरण हो । कुषाणकालीन पालि भाषाको अध्ययनका लागि सारनाथ सङ्ग्रहालय स्थित बोधिसत्त्वको मूर्तिसँगै कुँदिएका कनिष्कको तेस्रो शासनवर्षको 'कधम्मचक्कु पवत्रन' सूत्रांश धेरै महत्त्वपूर्ण छ, जब हामी पाँचौं छैटौं इसवी शताब्दीको म्यान्माको मौगन नाउँको गाउँमा रहेका दुई स्वर्णपत्रहरूको पालिभाषाको अभिलेख पढ्छौं । त्रिपिटकको गुरुशिष्यमा परम्परागत रूपमा हस्तान्तरित हुँदै आएको पालि पाउँछौं र प्रथम स्वर्णपत्रको अभिलेखका शब्दहरू श्लोकाकारमा राख्दा हुनेछ :-

ये धम्मा हेतुप्पभवा, तेसं हेतु तथागतो आह ।
तेसं च यो निर्राधा,एवंवादी महासभणो ॥

पहिलो अधिलेखमा यस प्रसिद्ध गाथाका साथै चत्वारो सम्मप्पधाना,चत्वारि अरिपसच्चानि, पञ्चिन्द्रियानि, सत्त बोज्झंग, अरियो अट्ठंगिको मग्गो, नवलोकुत्राराधम्मा, दश बलबि अट्ठास बुद्ध धम्मा आदि उल्लेख भएको

छ। दोश्रो स्वार्णपत्रमा “ये धम्मा” गाथा पछि बुद्धको नवाङ्ग गुणको त्यस्तै उत्कीर्ण गरेको छ जस्तो कि आज सम्म स्थविरवादी परम्पराका देशहरूमा बौद्धहरूद्वारा बुद्ध-गुण अनुस्मरण गर्छन्-(इ) तिथि सो सोगवा अरहं सम्मासम्वुद्धो विज्जाकरण सम्पन्नो सगतो लोकविदू अनुवुद्धो भगवा “ति ।” अर्थात् उनी भगवान् अर्हत्, सम्यक सम्बुद्ध, विद्या आचरण सम्पन्न, सुगत, लोकविद्, अद्वितीय पुरुष-दम्प सारथी, देव मनुष्यहरूको शास्ता र (रागद्वेष र मोह भग्न भएका) भगवा (भगवान्), बुद्ध हुन्। म्यान्माको “पगां” क्षेत्र विश्वमा सर्वाधिक घना स्तूप समूह भएको क्षेत्र हो । ७७७७ चैत्य भएको ‘पगां’ क्षेत्रको तौंगद्विन प्रान्तको राज्यपालले १४४२ इसवीमा थुप्रै पालि ग्रन्थहरू भिक्षुसंघलाई दान दिएका थिए। यस दानसम्बन्धी अभिलेखमा जुन २९५ वटा ग्रन्थहरूको नाउँ उल्लेख भएको छ, त्यो पालि संग्रहका लागि सारै महत्वपूर्ण छ । यस्तै पेगू (म्यान्मा) को १४७६ ईस्वीको राजा धम्मर्दतिपको “कल्याणी अभिलेख” पालि साहित्य संसारमा ठूलो महत्व राख्दछ। १८७१ ईस्वीमा राजा- मैडाँद्वारा ४१० सङ्गमरमर पट्टमा सुत्र पिटक, १११ सङ्गमरमर पट्टमा विनय पिटक र २०८ सङ्गमरमर पट्टमा अभिधर्म पिटक कुँदाएका छन्। यो पालि साहित्यको सम्पूर्ण मूल त्रिपिटकको शिलापत्रको अभिलेख पालि साहित्यको संसारमा मात्रै होइन अपितु विश्वको समस्त भाषाका यावत् साहित्य संसारमा बेजोड छ। पालि त्रिपिटक साहित्यको अर्को विशेषता यत्किंचित् पाठ भेद बाहेक म्यान्मार, श्रीलंका, थाइलैण्ड, लाओस्, कम्बोडियाको लिपिका पालि त्रिपिटक पाठ एउटै हुनु हो। ई. १९५४ देखि १९५६ सम्म दुई वर्ष विताएर रंगून (म्यान्मा) मा छट्ठ संभावना भयो । त्यस संत्रायना पछि त्रिपिटकको पाठ भेद मिलाई बर्मी लिपिमा पालि त्रिपिटक साहित्य प्रकाशित भयो । यसैलाई आधार बनाइ देवनागरी लिपिमा पालि त्रिपिटक साहित्यको भिक्षु जगदीश काश्यपद्वारा सम्पादन भइ नवनालंदा प्रकाशनबाट प्रकाशित भयो । यसरी पालि त्रिपिटक साहित्य मौखिक परम्परा, लिपिवद्ध परम्परा, अभिलेख परम्पराबाट यात्रा गर्दै मुद्रित परम्परामा पदार्पण हुन पुग्यो ।

पालि अट्ठकथा साहित्य

पालि त्रिपिटक साहित्यको पूरक साहित्य नै पालि अट्ठकथा साहित्य हो । बुद्धदत्त, बुद्धघोष र धर्मपालले ईसाको चौथो श्रीलंकाको शताब्दीदेखि स्थानीय भाषाको अट्ठकथा साहित्यलाई पुन: पालि भाषामा रुपान्तर गरेर पालि साहित्यलाई ठूलोगुण लाएको छ। अट्ठकथाबाट त्रिपिटकको अर्थ खोल्ने मात्र होइन, त्रिपिटक पालि साहित्य संग सम्बद्ध व्यक्ति, घटना, वातावरण, सामाजिक, राजनैतिक र सांस्कृतिक वस्तुस्थितिका दिग्दर्शन पनि गर्छ। “नेत्तिपकरण” बुद्ध-वचन हत्दयङ्गम गर्न मार्ग-प्रदर्शिका भए, पेटकोपदेश बाट मूलत: आर्यसत्यको आयामबाट बुद्ध-वचनलाई स्पष्ट र सरल रूपमा बोध गराउँछ । मिलिन्दपञ्हो त्रिपिटकमा आएको प्रसंग र तथ्य (जुन परस्परमा विरोधाभास जस्तो लाग्छ) को आधारमा राजा मिलिन्द र भिक्षु नागसेन बीचको प्रश्नोत्तरहो । उपमा र उपमेय, परिस्थिति र वस्तु स्थितिको आधारमा दुविधा र संशय मिटाउने जुन विशेषता मिलिन्दपञ्हो (मिलिन्दप्रश्न) मा छ, त्यो कुनै पनि विश्व साहित्यमा दूर्लभ छ। पालि भाषाको स्पष्टता, सरलता, सरसता र तीक्ष्णपन यस मिलिन्दपञ्ह साहित्यको अर्को विशेषता हो ।

बुद्धघोष महास्थविरको दीघ, मज्झिम, संयुत्त र अंगुत्तर निकायको सुमङ्गल विलासिनी,पपंचसूदनी, सारन्थवी पकासिनी र

मनोरथ पूरणी अट्ठकथा मूल पालि साहित्यको कथात्मक व्याख्या हो । उनको समन्त वा सादिका अट्ठकथा कतिको प्रभावशाली छ भन्ने कुरा उनकै समकालीन बुद्धदत्तबाट सृजित विनय विनिच्छय र उत्तरविनिच्छय पद्य साहित्यबाट प्रमाणीत हुन्छ। बुद्धघोष महास्थविरले रुप, वेदना, संज्ञा, संस्कार र विज्ञान धर्म (तत्व) को विवेचना गरेका थिए भने बुद्धदत्तले "अभिधम्मावतार" मा चित्त, चेतसिक, रुप र निर्वाण रुपमा विवेचना गरेका थिए। बुद्धघोष महास्थविरकै परमत्थ जोतिका, अट्ठसालिनी, सम्मोह विमोदनी, पञ्चप्पकरणट्ठ कथा, जातकट्ठवण्णना, धम्मपदट्ठ कथा, क्रमश: खुट्ठक पाठ सुत्रनिपात, धम्मसंगणि विमंग, धम्मसंगणि विमंग अतिरिक्त अभिधर्म, जातक र धम्मपदको अर्यकथा हो । "विसुद्धिमग्रा" (विशुद्धि मार्ग) जस्तो ग्रन्थ रतन संयुक्त निकायको मात्र दुइवटा गाथाहरुको व्याख्यात्मक शील, समाधि र प्रजाको दिग्दर्शन हो । बुद्धघोष महास्थविरको पालि अट्ठकथा साहित्य शताब्दियौं सम्म कतिको मान्य पालि व्याख्या साहित्य रूपमा ग्राह्य भएको छ भन्ने कुरा बाह्रौं शताब्दी सम्म उनका अट्ठकथाहरूमा पालिको विपुल टीका साहित्य बाट स्पष्ट हुन्छ । बुद्धघोषमहास्थविरले आफ्नो अट्ठकथा सिंहली भाषाका विभिन्न अट्ठकथाको अनुवाद रूपमा पुन: पालिमा रचेको हुनाले आफ्नो युगको पालि भाषाको प्रभाव पनि परेको भए कुनै अस्वाभाविक कुरा होइन । तर जेहोस्, बुद्धघोष महास्थविरको पालि अट्ठकथा साधनाबाट स्थविरवादी परम्परामा प्रादेशिक भाषामा बौद्ध साहित्य रच्नुका साथै पालिमा पनि बौद्ध साहित्य साधनाको प्रवाह अविच्छिन्न रह्यो । बुद्धघोष महास्थविरको अट्ठकथाको टीका पनि पालिमा लेख्ने काम पनि हुन गए । तेह्रौं शताब्दीको वैदेह स्थविरको "रसवाहिनी" सरस सरल भाषाको शुद्ध र सदाचार प्रति श्रद्धा र आस्था जगाउने पालिको रस वाहिनी साहित्य हो । त्यस्तै चौधौं शताब्दीको बर्मी भिक्षु सद्धम्मञाणको छन्द शास्त्र र काव्य शास्त्रको पालि साहित्य अर्को महत्वपूर्ण श्रंखला हो । श्रीलंकाको पालि "वंश" (दीपवंश, महावंश आदि) साहित्यको जुन ऐतिहासिक महत्व छ, सोह्रौं शताब्दी देखिको बर्माको पालि दीपनी साहित्यको पनि त्यही महत्वछ । दीपवंश, महावंश, पट्ठान-दीपनी, मङ्गल दीपनी र मङ्गलत्थ दीपनी यसको उदाहरण हो । सत्रौं शताब्दीको पालि साहित्य साधनामा वण्णना (वर्णन) साहित्यको विकास आयो, यसको उदाहरण हो विसति वण्णना, धातुकथा टीका वण्णना, थमक वण्णना र पट्ठान वण्णना ।

उन्नाइसौं शताब्दीको उत्तरार्द्धदेखि यूरोपका र एशियाका विद्वत्जगत् पालि साहित्य तिर आकर्षित भए। पालि साहित्यको अध्ययन, पालि साहित्यको चिंतन र मनन सँगै प्रकाशन र यूरोपेली भाषाहरुमा अनुवाद कार्य भयो । स्वतन्त्र रूपमा अन्वेषण र समीक्षा भए ।

पालि-साहित्यको संसार संस्कृत-साहित्य-संसारजस्तै विषयगत दृष्टिबाट अत्यन्त व्यापक र अग्रसर छैन । किनभने पालि साहित्यको लक्ष्य नै लोकसार हो, लौकिक मात्र होइन । यसको अर्थ यो पनि होइन, पालि साहित्य जीवनको हरेक भौतिक र आध्यात्मिक पक्षबाट पर रहोस् । पच्चिस शताब्दी सम्मको ऐतिहासिक क्रमवद्धता संगालेर जम्बूद्वीपको जन-जीवन, जन-सभ्यता र जन-संस्कृति अध्ययन गर्न कुनै ठूलो विश्वस्त माध्यम हुन सके त्यो माध्यम पालि साहित्य मात्रै हुन सक्छ । यही पालि-साहित्यको मुक्ति-महत्ता जस्तै लौकिक-यथार्थता पनि हो ।

नेपालमा पालि साहित्य

नेपालको पालि साहित्यको प्राचीन इतिहास खोजकै विषय हो । मल्ल, व्रजिक (वज्जी), शाक्य र लिच्छवीहरू नेपालको प्रामाणिक इतिहासको थालनीभन्दा अघिदेखि नै राम्रो बसोबास भइसकेको तथ्य लिच्छविकालका अभिलेखहरूबाट प्रमाणित हुन्छ, अत: यी मल्ल, वृजिक, शाक्य र लिच्छविहरूले संकाय निरुत्तिया अनुरूप संस्कृत भाषाको लिच्छवि अभिलेखहरूमा असंस्कृत शब्द कुइएजस्तै पालि भाषाको अतीतको इतिहास तिर पनि आशामुखी बनाउँछ । न्हेनसांगको युगसम नेपालमा हीनयानी र महायानी भिक्षुहरू थिए । परन्तु संस्कृत भाषालाई अभिलेखको भाषा बनाएकोले संस्कृत बौद्ध साहित्यको महासागरमा पालि साहित्यको प्रवाह विलीन भए । लुप्त भए ।

नेपालमा स्थविरवाद पुन: नेपाल प्रवेश भएदेखि पुन: पालि साहित्यको प्रकाश फैलिन थाल्यो। स्व. धर्मादित्य धर्माचार्यद्वारा सम्पादित “बुद्ध-धर्म” को पत्रिका प्रकाशनसङ्गै पालि भाषा साहित्यको किरण र त्यस साहित्यको यत्किंचित् नेपालमा भाषा अनुवाद प्रकाशित भए । बुद्ध संवत् २४९२ देखि दिवंगत संघ महानायक प्रज्ञानन्द महास्थविरको नेपालभाषानुवाद सहितको पालि परित्तसुत्र (परिमाण) र दिवंगत आचार्य भिक्षु अमतानन् महानायक महास्थविरको नेपाल भाषानुवाद सहितको पालि त्रिरत्न-वन्दनाको प्रकाशनबाट स्पष्ट रूपमा पालि साहित्यको प्रकाशनको थालनि हुन्छ। त्यसपछि धर्मचक्र सूत्र, धम्मपद, महासतिपट्ठान सुत्र र महापरित्राण आदि पालि साहित्यको प्रकाशन क्रम अटूट रूपमा प्रवाहित हुन्छ। पालि साहित्यको नेपाली भाषा अनुवादको जहाँसम्म कुरा छ मूल त्रिपिटककै सारजस्तो भिक्षु अमृतानन्त महानायक महास्थविरको बुद्धकालीन ग्रन्थमाला क्रमलाई विशेष उल्लेख गर्नुपर्छ । मुल त्रिपिटकका खुद्रक निकाय अन्तर्गतका सा-साना पुस्तिकाहरूको अनुवाद प्रकाशन कै क्रममा दीर्घ निकायको दुण्ड बहादुर वज्राचार्यको नेपालभाषानुवाद पालि साहित्यको प्रकाशनमा महत्व छ । बुद्धको व्यक्तित्व र उपदेशबाट विश्वस्त रूपमा परिचित हुन पालि साहित्य नै एक मात्र आधार भए जस्तै पालिसाहित्यको अध्ययनका लागि पालि भाषाको अध्ययन अध्यापन आवश्यक छ। पालि भाषाको शिक्षा दिने लक्ष्यमा दिवंगत भिक्षु संवरबाट सम्पादित “पालिबाल शिक्षा” (ब्र. सं. २४९४) भाषा सिकाइने पहिलो पुस्तिका हो। वस्तुत: यो पालि साहित्य रचना वहाँकै पालि भाषाप्रतिको उद्गार उल्लेख गर्न लायक छ ।

कोमल रम्मा यं पालि भासा,
भगवा धम्मं देसित वाचा ।
पीति मुदारं देखि जनानं,
पस्सथ एतं सुन्दर भासा ॥

भावार्थ: पालि भाषा कोमल र सम्य छ । यो भाषा बुद्धले धर्म दशना गर्नु भएको भाषा हो । यस भाषामा कुराकनी गर्दा मानिसलाई प्रीति दिन्छ । यसकारण यो राम्रो भाषातिर दृष्टि दिनुहोस्, पढ्नुहोस् ।

– भि. सु.

पूर्वदिप्ति– पूर्वदीप्ति अंग्रेजीको ‘फ्यास्ब्याक्’ भन्ने शैलीको संस्कृत अनुवाद हो। पूर्वदीप्तिका दुईवटा अर्थ हुन्छन् - पहिलेको स्मृति र पछि आउने कुराको अनुमान । अंग्रेजी समीक्षाको परम्परामा पनि यी दुई कुरालाई एउटै तहमा राखेर चर्चा गरिन्छ। त्यसकारण पूर्वदीप्ति र पूर्वदृष्टि दुवै यस शीर्षक अन्तर्गत पर्दछन् ।

कुनै पनि कथा वा उपन्यसमा कथाको क्रमलाइ एक छिन रोकेर विगतमा के भयो भनेर स-साना उप-कथाहरू भन्ने लेखकको

शैलीलाई पूर्वदीप्ति भनिन्छ। पूर्वदीप्ति थोरैले धेरै कुरा भन्ने प्रयोजनको लागि प्रयोग गरिन्छ । कुनै पनि कथामा त्यस्को पृष्ठभूमि कति दिनुपर्छ, त्यस्को आधारमा लेखकले यो शैलीको प्रयोग गर्छ। हेमिंग्वेको उपन्यास "द ओल्ढ मन् अण्ड द सी" मा मूल पात्र सान्तियागो बूढो आफ्नो विगत लाइ सम्झिन्छ र केटासङ्ग वेस्बलको कुरा गरेका डेट्रावाट्का बाघहरूको विषयमा कुरा गर्दा केटो डराएको आदि पूर्वदीप्तिहरूले समुद्रका बीचमा आनन्दित हुन्छ ।

पूर्वदृष्टि पनि यसरी पछि आउने संभावित घटनाको परिकल्पना हो। यस शैली अन्तर्गत लेखकले कथाका शुरूमै पछि आउने पात्र-पात्राहरूको स्वभाव-कथाको प्रकृति र भन्ने पद्धति अनि कथाले लिने मोडको पाठकलाई पूर्वदृष्टि दिन्छु । यो शैली नाटकमा बढी उपयोगी हुन्छ। नाटकमा स्थान कम भएको हुनाले यो शैलकिो प्रयोगद्वारा धेरै कुरा प्रभावकारी ढङ्गले प्रस्तुत गर्न सकिन्छ । शेक्सपियरको रोमियो अण्ड जुलियटमा प्रेमीहरू विवाहको रातमा मिमिरि उज्यालोमा छुट्ने बेला हुँदा एक अर्काको अनुहारलाइ मृतप्राय देखेको कुरा गर्छन्। यस्ले उनीहरूको त्रासद अन्त्यको पूर्वदृष्टि दर्शकलाइ दिन्छ । यो शैलीलाइ अंग्रेजीमा फोर्श्याडोईड भन्दछन्।

– अ. सु.

पौराणिक साहित्य– पौरस्त्य संस्कृति, सभ्यता, साहित्य एवं ज्ञान-विज्ञानको जानकारीको निमित्त पुराणवाङ्मयको महनीय योगदान रहेको छ । पुराणले हिन्दुदर्शनको अजस्रस्रोत बनेर पौरस्य जीवनलाई आध्यायित गरेका छन् । वैदिक दर्शनको दार्शनिक चिन्तनधारा नासदीय सूक्त आदिमा प्रस्फुटित हुँदै ठाउदर्शनको रूपमा समृद्ध हुन्छ र पुराणसागरमा आएर लौकिक काव्यधाराको रूपमा परिणत हुन्छ। आख्यान, उपाख्यान र विविध गाथाहरू पुराणवाङ्मयका उ-उपजीव्य विषय भएकोले इतिहासको आलोकमा, धर्मको आलोकमा, संस्कृतिको आलोकमा र काव्यको आलोकमा यिनको अध्ययन र मनन गर्न सकिन्छ। यसैले पुराणमा काव्यका उच्चतम नमूनाहरू यत्र तत्र विकीर्ण छन्। यस शास्त्र संग्रहले पुराणसाहित्यको रूपमा प्राचीन समयदेखिनै सुधि-समाजमा समादरणीय स्थान प्राप्त गरेको छ। पूर्वीय काव्यशास्त्र र लक्षण ग्रन्थहरूको उपजीव्य मानिने पुराणले भारतवर्षका मान्य भाषा-हिन्दी, वङ्गला, तेलगु, तमिल, मराठी एवं व्रज आदि र नेपालका नेपाली, मैथिली नेवारी आदि भाषा-साहित्यलाई स्फूर्ति र प्रेरणा प्रदान गरेको छ । पुराणमा वर्णित चरित्र आदि नानाविध विषयलाई लिएर उपर्युक्त भाषाहरूमा ललित पदावलियुक्त साहित्यको सृजना भएको पाइन्छ। यसैले पौरस्त्य साहित्यको अनुशीलन गर्दा पुराणमा पुगनु पर्दछ। यसको साथै योग, सांख्य, वेदान्त र तन्त्रजस्ता नितान्त दुरूह विषयहरूलाई सरल र सुबोल शैलीमा जनमानसमा पुऱ्याइदिने महनीय कार्यको अभिभारा पुराणले दिएका छन् ।

पुराण शब्दको व्युत्पत्ति विभिन्न ग्रन्थहरूमा भएको पाइन्छ । पाणिनीय व्याकरणानुसार (पा. सू. ४।३।२३, ४।३।१०५, २।१।४९ एवं ८।४।२) 'पुराण' शब्द बन्दछ । यास्कको निरूक्त (३।१९ रू) अनुसार पुरा नवं भवति अर्थात् जो प्राचीन भएर पनि नवीनतालाई अंगालेको छ, त्यो 'पुराण' हो । वायुपुराण (१।२०३) अनुसार 'पुरा अननीति पुराणम्' । अर्थात् प्राचीनकालमा जो जीवत थियो त्यो पुराण हो। पद्मपुराण (५।२।५३) अनुसार 'पुरा परम्परा वष्टि' अर्थात् जो परम्पराको कामना गर्दछ त्यो 'पुराण' हो। 'पुरा' अतीतान्

अर्थात् अणति 'कथयति' यस्तो व्युत्पत्ति गर्दा पुरा पूर्वक भौवादिक अण् शब्दे धातुदेखि पचादि अच् प्रत्यय गरे पछि 'पुराण' शब्द बन्दछ । त्यस्तै 'पुरति' 'अग्रे गच्छति' यस्तो व्युत्तपत्ति गर्दा 'पुर अग्रगमने' धातुदेखि औणादिक प्रत्यय भएर 'पुरा' शब्द बन्दछ र पुरा पूर्वक 'अन प्राणने' धातुदेखि अच् प्रत्यय गरे पछि 'पुराण' शब्द बन्दछ ।

उपर्युक्त व्युत्पत्तिहरूको समीक्षा गर्दा के देखिन्छ भने पुराणको वर्ण्यविषय प्राचीनतासंग सम्बद्ध भएर पनि जीवनका शास्वत मूल्य र मान्यता सम्बन्धी अग्रिम पथहरूको प्रदर्शन पनि यसले गरिरहन्छ । फ़लत: पुराणले प्राचीन भएर पनि नवीनतालाई अंगालेको छ ।

ऋग्वेदका अनेक मन्त्रहरू (३।५४।९, १०।१३०।६, ९।९९।४) मा 'पुराण' शब्दको निर्देश पाइन्छ । अथर्ववेद (११।७।२४)मा इतिहास, गाथा र नाराशंसी शब्दहरूका साथ पुराणशब्दको प्रयोग देखिन्छ । यसको उदय 'उच्छिष्ट' संज्ञक ब्रम्हबाट भएको हो भनिएको छ । अर्थात् ऋक्, साम, छन्द (अथर्व) र यजुर्वेदका साथै पुराण पनि उच्छिष्ट अर्थात् जगत्को शासनकर्ता यज्ञमय परमात्माबाट उत्पन्न भएका हुन् ।

पुराणको उद्भवको सम्बन्धमा निम्नलिखित अभिव्यक्तिहरू देखा पर्दछन् । यसमा दुई धारा स्पष्टत: परिलक्षित हुन्छन्–

(१) व्यासपूर्व धारा (२) व्यासोत्तरधारा । व्यासपूर्व धारामा इतस्ततो विकीर्ण लोकवृत्तात्मक विद्याविशेषका नाम हो पुराण । व्यासोत्तरधारामा व्यास मुनिद्वारा निर्मित एवं सम्पादित शास्त्र हो 'पुराणसंहिता' । यस कारण प्राचीन ग्रन्थमा 'पुराण' शब्दकै प्रयोग यत्र तत्र मिल्दछ । फलत: पुराण मूलत: कुनै ग्रन्थविशेषको द्योतक नभएर कुनै विद्याविशेषको वाचक हो ।

पुराणको अविर्भाव सम्बन्धमा पुराणहरूमा विभिन्न उल्लेखहरू पाइन्छन् । मत्स्यपुराण अनुसार (३।३-४) ब्रम्हाले सम्पूर्ण शास्त्रहरूमध्ये पुराणको स्मरण सर्वप्रथम गरेका हुन् र त्यस पछि मात्र उनको मुखबाट वेदहरू निस्केका हुन् । पद्मपुराण (सृष्टिखण्ड १) अनुसार कल्पान्तरमा पुराण एउटै थियो जो धर्म, अर्थ र कामशास्त्रको प्रतिपादक थियो एवं यसको श्लोकसङ्ख्या शतकोटि थियो । मत्स्य (अ. ५३) एवं स्कन्द (रेवामाहात्म्य १।२३।३०) को पनि यस सम्बन्धमा समान देष्टिकोण देखिन्छ ।

मार्कण्डेय पुराण्को (अ. ४५) कथनानुसार प्राचीन युगमा एउटा वेदधारा र अर्को पुराणधारा प्रवाहित भएको प्रतीत हुन्छ । यसलाई ऋषिधारा र मुनि धारा भनिएको छ । ऋषिहरूले वेद ग्रहण गरे भने मुनिहरूले पुराण ग्रहण गरे जबकि यी दुवै विद्या ब्रम्हाजीको मुखबाट निस्केका हुन् । पद्म पुराण सृष्टि खण्डकै अनुसार सृष्टिको आदिमा परमेश्वरले ब्रम्हाको सृष्टि गरे । चराचर सृष्टिको निमित्त ब्रम्हाले परमेश्वरबाट वेदज्ञान पाएपछि सर्वप्रथम पुराणशास्त्रको स्मरण गरे । त्यस पछि मात्र उनको मुखबाट वेद निस्केका हुन् । यी आधारमा पुराणहरू नित्य र सनातन मानिएका छन् । शङ्कराचार्यले (बृहदारण्यक भाष्य) "निश्वसितमिव निश्वसितं यथाअप्रयत्नेनैव पुरुषनिश्वासो भवति एवं पुराणम्" भनेर पुराणलाई परमेश्वरका विश्वासरूप मानेका छन् ।

यस प्रकार पुराणविद्याको उद्गमस्थल सृष्टिकर्ता परमेश्वर भएको कुरा शास्त्रीय मान्यता आधारित छ ।

अनेक पुराणहरूको मान्यता अनुसार विशाल पुराण साहित्य देवलोकमा प्रतिष्ठित थियो । समयको परिवर्तनले यति विस्तृत पुराण साहित्यलाई ग्रहण गर्न सक्ने क्षमता

क्षीण बुद्धियुक्त मानवमा नदेखेर विष्णु अवतार वेदव्यासले मानवकल्याणको निमित्त चार लाख २ लोकमा संक्षिप्त गरिदिए जो अष्टादश महापुराणको रूपमा प्रचलित छ। वेद र वेदाङ्ग समेत चतुर्दश विद्या अथवा अष्टादश विद्याहरूमा पुराणविद्याको प्रमुख स्थान रहेको छ। शिवपुराण (वा. सं. पू. भा. १।२५-३२) अनुसार विद्याका आदिकर्ता शिव हुन्। शिवले ब्रम्हालाई यी विद्याहरू दिए। सृष्टि फैलाउन चाहने ब्रम्हाले सर्वप्रथम पुराण विद्याको स्मरण गरे अनि उनको मुखबाट वेद निस्के।

पुराण शास्त्रको ऐतिहासिक पृष्ठभूमि सम्बन्धमा विचार गर्दा विद्याको रूपमा उपलब्ध पुराण वेदजस्तै नित्य हो भने पुराण-संहिता अथवा पुराणावाङ्मय वैदिक साहित्य पछिको प्राचीनतम साहित्य हो भन्नु यथार्थताको नजीक पुग्नु हो। पौराणिक कथन अनुसार वर्तमान अठाह्रै पुराणाको रचना वेदव्यासले द्वापर युगको अन्तमा गरेका थिए। यसबारे शिवपुराणको कथन छ।

चतुर्लक्षप्रमाणेन द्वापरे द्वापरे सदा।
व्यास रूपो विभुर्भूत्वा संहरेत् स युगे युगे ॥ (वा. सं. यू. भा. १।३।३५)

यस प्रकारको शास्त्रीय मान्यता एकातर्फ छँदैछ भने अर्को तर्फ भारतीय आधुनिक कतिपय विद्वान् एवं अन्वेषक तथा पाश्चात्य विद्वान्हरूको आफ्नो भिन्दै दृष्टिकोण छ। उनीहरू पुराणहरूको अन्तरङ्ग परीक्षण र वहिरङ्ग साक्ष्यको आधारमा विभिन्न पुराणहरूको रचना विभिन्न समयमा भएको बताउँदछन्। पुराणहरूको काल निर्णय गर्नु अत्यन्त असंभव नभए पनि दुःसंभव अवश्य छ। विभिन्न समालोचक एवं विद्वान्हरूका कथन (पं. ज्वालाप्रसाद मिश्रः अष्टादश पुराण दर्पण पृ. ७५-९६, डा. हरदत्त शर्मा, पद्मपुराण औ र कालिदास, वलदेव उपाध्याय-पुराण विमर्श- पृ. ५३०-५७०) अनुसार अवान्तर शताद्वीहरूमा पुराणहरूको संस्कार प्रतिसंस्कार भएको बुझिन्छ। मूलभूत पुराणहरूमा कालान्तरमा यत्र तत्र प्रक्षिप्त पाठहरू जोडिएको प्रतीत हुन्छ। आज मूलभूत स्वरूपलाई प्रस्तुत गर्न गंभीर अनुशीलनको आवश्यकता छ। तथापि यति भन्नु युक्तिसंगत अवश्य हुने छ कि-पुराणहरूमा वर्णित चरित्रहरूको तुलनात्मक विश्लेषण गर्दा के निष्कर्षमा पुगिन्छ भने जुन पुराणमा घटनाक्रमको विस्तार जति कम छ त्यो त्यति प्राचीन ठहर्छ। अवान्तर कालमा कुनै माहात्म्य वा चरित्रमा आकर्षण बढे पछि नयाँ नयाँ घटनाहरू जोडिएको हुनुपर्छ।

कालनिर्णय सम्बन्धी आधारहरूमध्ये ऐतिहासिक वृत्तलाई पनि एउटा बलियो आधार मान्न सकिन्छ। भविष्यपुराणमा कलिराजाहरूको वृत्तवर्णन, मत्स्य पुराणमा आन्ध्र, शक, यवन र म्लेच्छ जातिहरूको वर्णन, आन्ध्र नरेशको वृत्तान्त र वायु एवं ब्रम्हाण्डपुराणमा गुप्तशासनको वर्णन जस्ता विविध सन्दर्भहरूबाट के बुझिन्छ भने पुराणहरूको रचना एवं सम्पादन कार्य ई. सोह्रौं शताब्दिसम्म हुँदै रह्यो। यसरी सबभन्दा पहिलो रचनाकाल विष्णुपुराण (ई. १००-३००) को मानिन्छ र सबभन्दा पछिल्लो काल ब्र. वैवर्तपुराणको (ई. सोह्रौंसम्म) मानिन्छ। त्यसपछि मत्स्यपुराण प्राचीनताको कक्षमा आउँछ भने यसभन्दा वायुपुराण र श्रीमद्भागवत अर्वाचीन ठहर्छन्। मार्कण्डेय पुराण श्रीमद्भागवत भन्दा प्राचीन पुराण बताइएकोछ भने ब्रम्हपुराण र पद्मपुराण बाहेक अन्य पुराणहरूको समय करीव एउटै शताव्दि भित्रै बताइएको छ।

व्यासरचित पुराणहरू अष्टादश महापुराणको नामले प्रसिद्ध छन्। तर अठाह्र

उपपुराण र अठाह्र औपपुराणहरूको पनि हाम्रो समाजमा महनीय स्थान छ । यी उप र औपपुराणको रचना स्वयं व्यासबाट भएको हो अथवा उनको निर्देशनमा उनकै शिष्य प्रशिष्यहरूबाट समय समयमा भएको हो यो अनुसन्धानको विषय हो । वायुपुराण, देवी भागवत, वह्निपुराण र हरिवंश पुराणहरू उपपुराण भएर पनि हिन्दुसमाजको अत्यन्त समादरणीय ग्रन्थ हुन् । महापुराणको गणना र परिचय पछि उप एवं औपपुराणहरूको सूचि तल दिइने छ ।यस लेखमा प्रस्तुत गरिएको सम्बन्ध विशेषत: अष्ठादशमहापुराणहरूसँग छ ।

सर्ग, प्रतिसर्ग (प्रलय) वंश, मन्वन्तर, वंशानु चरित यी पाँच विषय पुराणका सामान्य लक्षण हुन् । यिनलाई पुराण ‘पञ्चलक्षण’ भन्दछन् । पुराणविषयक लक्षण सम्बन्धमा अमरकोषकारले लेखेका छन् ।

सर्गश्च प्रतिसर्गश्च वंशो मन्वन्तराणि च ।
वंशानुचरितं चैव पुराणं पञ्चलक्षणम् ॥

यो लक्षण किञ्चित् पाठभेदले फरक भए पनि विष्णु (३।६।२४), मार्कण्डेय (१३४।१३), अग्नि (१।१४), भविष्य (२।५), ब्रम्हवैवर्त (१३३।६) वराह (२।४) शिव (वायवीसंहिता पू. भा. १।४१) आदि पुराणहरूमा पाइन्छ । श्रीमद्भागवत (२।१०।१-७, १२।७।९) मा महापुराणका दश लक्षणहरूको निर्देशन छ ।

सर्गश्चाथ विसर्गश्च वृत्ती रक्षान्तराणि च ।
वंशो वंशानुचरितं संस्था हेतुरपाश्रय: ॥

उपर्युक्त लक्षणहरूको नाम र संख्यामा फरक देखिएता पनि प्रतिपाद्य विषयको दृष्टिले साम्य छ । लक्षण समन्वितता पुराणको अनिवार्य तत्व भए पनि पुराणमा नाना विषयको वर्णन र प्रतिपादन गरिएको छ । आख्यान, उपाख्यान, गाथा र कल्पशुद्धि पुराणका उपादान मानिएकाछन् ।

आख्यानैश्चाप्युपाख्यानैर्गाथाभि: कल्पशुद्धिभि: ।
पुराणसंहितां चक्रे पुराणार्थविशारद (वि. पु. ३।६।१५)

अवतारतत्व पुराणकोअतिमहत्वपूर्ण विषय हो। धर्मशास्त्रीय विषयको प्रतिपादन दार्शनिक सिद्धान्तको विवेचन पुराणको महत्वपूर्ण विषय हो। यहाँ प्राचीन भूगोल, खगोल एवं जम्बूद्वीप र भारतवर्षका समस्ततीर्थस्थल, नदी, पर्वत र हिमालयहरूको विस्तृत वर्णन पाइन्छ । चिकित्साशास्त्र, वास्तुविद्या, ज्योतिषशास्त्र, धनुर्विद्या र जालन्धरी विद्या जस्ता विचित्र विद्याहरूको वर्णन पुराणमा पाइन्छ ।

अष्टादशमहापुराणहरूको नाम र संख्या-

(१) ब्रम्हपुराण - यसका पूर्व र उत्तर गरी दुई भाग छन् र श्लोक संख्या १४००० बताएको छ ।

(२) पद्मपुराण - यसका सृष्टिखण्ड आदि पाँच खण्ड र २ श्लो. संख्या ५००००

(३) विष्णु पुराण - यो पुराण छ अंशमा विभक्त छ यसको श्लोक संख्या करीव ६००० मानिएको छ ।

(४) शिवपुराण - यस पुराणका विद्येश्वरादि सात संहिता छन् । यसको श्लोकसंख्या २४००० छ ।

(५) श्रीमद्भागवत - यो पुराण वैदिक सनातनी समाजमा अत्यन्त प्रिय छ । यसका बाह्रस्कन्ध छन् । यसको श्लोक संख्या १८००० छ ।

(६) नारदपुराण - यसका पूर्व र उत्तर गरी जम्मा दुई भाग छन्। यसको श्लोक संख्या २५००० छ ।

(७) मार्कण्डेयपुराण - यसका अध्यायहरू १३४ छन् र यसको श्लोकसंख्या

९००० छ । यस पुराणलाई शाक्तपुराण भन्छन् । १३ अध्याय सप्तशती (चण्डी) यस पुराण अन्तर्गत पर्दछ ।

(८) अग्निपुराण - यसका अध्याय १८३ छन् र श्लोक संख्या १५००० छ ।

(९) भविष्यपुराण - यो पुराण ब्रह्म आदि पाँचपर्वले यूक्त छ । यसको श्लोकसंख्या १४००० छ ।

(१०) ब्रह्मवैवर्त - यस पुराणका ब्रह्म आदि चार खण्ड छन् । यसको श्लोकसंख्या २५००० छ ।

(११) लिङ्गपुराण - यसका पूर्व र उत्तर गरी दुई भाग छन् । श्लोक संख्या ११००० छ ।

(१२) वाराहपुराण - यस पुराणमा नेपालको वर्णनको साथै गण्डकी क्षेत्रको वर्णन पाइन्छ । यसमा पूर्व र उत्तर गरी दुई भाग छन् । यसको श्लोक संख्या २४००० छ ।

(१३) स्कन्दपुराण - अष्टादश महा पुराणहरूमा संख्याको दुष्टिले यो सबभन्दा बृहत्काय पुराण हो । यसको श्लोक संख्या ८१००० मानिएको छ । यसमा माहेश्वरखण्ड आदि सात खण्ड छन् । यी मध्ये काशीखण्ड एक हो र यसमा काशीको वर्णन विस्तृत रूपमा गरिएको छ । यसका उपखण्डहरू पनि छन् । नेपालको वर्णन गरिएको "हिमवत्खण्ड" पनि स्कन्दपुराणान्तर्गतकै खण्ड मानिन्छ ।

(१४) वामनपुराण - यस पुराणका पूर्व र उत्तर दुई भाग छन् । श्लोक संख्या १०००० छ ।

(१५ कूर्मपुराण - यसका पनि पूर्व र उत्तर दुई भाग छन् । श्लोक संख्या १७००० छ ।

(१६) मत्स्यपुराण - यस पुराणका जम्मा अध्याय २९० छन् । यसको श्लोक संख्या १४००० छ ।

(१७) गरुडपुराण - यस पुराणमा पूर्व र उत्तर दुई खण्ड छन् । उत्तरखण्डमा प्रेतकल्प छ । यसको श्लोक सङ्ख्या ना. पु. अनुसार १९०००, म. पु. अनुसार १८००० छ ।

(१८) ब्रम्हाण्ड पुराण - यस पुराणमा प्रक्रियापाद आदि चार पाद छन् । यसको श्लोक संख्या करीव १२००० छ ।

विष्णुपुराण (३।६।२०-२४), भागवत (१२।१३।३-८) मा यी महापुराणहरूको नाम र क्रम उपर्युक्तअनुसार दिइएको छ । देवी भागवत (१।३।२१) मा क्रम फरक छ जस्मा वायुपुराणलाई महापुराणको पंक्तिमा गणना गरिएको छ । वलदेव उपाध्यायले (पुराण विमर्श, पृ. ९४-१०८) शिवपुराणभन्दा वायुपुराणलाई प्राचीन र महापुराण सिद्ध गरेका छन् ।

उपपुराणहरु :-

(१) आदित्य पुराण (२) नरसिंहपुराण (३) स्कन्दपुराण (४) शिवधर्मपुराण (५) दुर्वास: पुराण (६) नारदीयपुराण (७) कपिल पुराण (८) वामनपुराण (९) औसनस पुराण (१०) ब्रम्हाण्डपुराण (११) वरुणपुराण (१२) कालिका पुराण (१३) माहेश्वर पुराण (१४) शाम्ब-पुराण (१५) सौरपुराण (१६) पाराशरपुराण (१७) मारीच पुराण (१८) भास्कर पुराण

औपपुराणहरु-

(१) सनत्कुमार पुराण (२) बृहभारदीय-पुराण (३) आदित्यपुराण (४) सूर्यपुराण (५) नन्दीकेश्वर पुराण (६) कौर्मपुराण (७) भागवत पुराण (८) वरिष्ठपुराण (९) भार्गवपुराण (१०) मुदगल पुराण (११) कल्केपुराण (१२) देवी पुराण (१३) महाभागवत पुराण (१४) बृहद् धर्म (१५) परानन्द (१६) वह्निपुराण (१७) हरिवंश (१८) पशुपति ।

प्राचीन ग्रन्थहरुमा पुराण र इतिहासको सम्बन्ध यति घनिष्ठ छ कि दुवैको सम्मीलित

रूप इतिहासपुराणको नाम अनेक स्थानहरूमा उल्लेख गरिएको छ । (अर्थात ११।७२४, छान्दोग्य ७१), वायु पु. १२०३, आदि पर्व ५।२ गोपथ ब्राम्हणले इतिहास पुराणको क्षेत्र निर्धारित गरेको छ। यद्यपि आधुनिक कतिपय विद्वान्हरू "महाभारत" लाई मात्र इतिहास मान्दछन् तर कतिपय पुराण र कौटिल्यले "पुराण" शब्दले इतिहासलाई गणना गरेको पुष्टि गर्दछन् ।

वस्तुत: इतिहास-पुराण्को क्षेत्र मूलत: एउटै हो । अतिरञ्जनात्मक प्रसङ्गहरूलाई पन्छाउंदा पुराणले ब्रम्हाण्ड सृष्टि देखि लिएर मानव सभ्यताको साथै प्राचीन आख्यान एवं घटनाहरूको वर्णन गर्ने हुंदा यिनलाई प्राचीन इतिहास भन्नु कथमपि अनुचित नहोला ।

जसरी वैदिक सन्दर्भहरू पुराणहरूमा र पौराणिक उल्ल्ेख वेदमा पाइन्छ त्यस्तै पुराण-सङ्ग ब्राम्हण र उपनिषद ग्रन्थहरूको पनि सान्दर्भिक सम्बन्ध छ। (नै. आ. २ प्रपाठक ९ अनुवाक्, बृहदा. उप. २।४।१०, छान्दोग्य. ७१।२) सायणाचार्यले इतिहास-पुराणलाई अथर्ववेदको उपवेद भनेका छन्। (सायण भाष्य शत. ११।५।६।८) आपस्तम्ब धर्मसूत्रमा पितृगणको विषयमा वर्णन गर्दा भविष्यत् पुराणको उदाहरण दिइएको छ ।

आभूत संल्पवस्ति स्वर्गजित: पुन: सर्गबीजार्थी भवन्तीति भविष्यत पुराणे (२।९।२४।६)

महाभारतका विभिन्न प्रकरणमा पौराणिक कथाका प्रसङ्गहरू आउंछन् । श्रमिद्भागवतको श्रीकृष्ण चरित्रको वर्णन महाभारतमा आएर अझ विशद रूप लिन्छ। वाल्मीकि रामायणसंग पनि पुराणको सम्बन्ध देखिन्छ । रामायणमा वर्णित रामचरितलाई श्रीमत भागवतमा संक्षेपेण वर्णन गरिएको छ ।(स्कं, ९ अ. १०-११) दशरथका महामन्त्री सुमन्त्र पुराणवेत्ता थिए। उनले राजा दशरथ-को सन्तानहीनता र त्यसको निवारणका उपाय पुराणबाट सुनेका थिए। (वाल्मीकि रा. बालकाण्ड ९।१)

अष्टादश महापुराणहरूको आपसी सम्वन्ध अत्यन्त घनिष्ट देखिन्छ। कुनै एक पुराणमा वर्णित विषयहरू कतिपय अन्य पुराणहरूमा पनि वर्णन गरिएका देखिन्छन्। यद्यपि कल्प-भेदले गर्दा वर्णन शैलीमा केहि फरक र पारस्परिक विरोधाभास जस्तै देखिए पनि वस्तुत: पुराणको प्रतिपाद्य विषयमा कुनै मतभेद छैन । सर्गादिको निरूपणद्वारा जीवन-जगतको बारेमा विवेचन गर्नु र परमात्म सम्बन्धी ज्ञान दिलाउनु पुराणको अन्तिम लक्ष्य हो। यस कारण भनिएको छ– "पुराणं मानवोधर्म"

प्राचीन भारतको इतिवृत्त पुराणमा पाइने हुनाले यिनको सम्वन्ध आधुनिक इतिहाससंग पनि छ । यस कारण पौराणिक इतिहासको ज्ञान विना हाम्रो ऐतिहासिक अध्ययन अधुरो रहत्छ भन्ने अत्युक्ति नहोला ।

पृष्ठभूमिकाल

नेपाली साहित्यको सर्वप्रथम काललाई पृष्ठभूमि काल भन्दछन् । यस कालमा श्रुतिपरम्परामा आधारित लोकधारामा संस्कार गीत र देवगाथाहरू उपलब्ध छन्। वि. सं. १०३८ देखि १८२६ पूर्वका यस्ता सामग्रीमा पनि पौराणिक प्रभाव देखिन्छ। यसमा मुख्य तीन विधा छन्- गीत, गाथा र नाट्यगाथा । यिनको नाम हो- सुमन, मागल, पढेली, वालुन, झाग, धमारी आदि । देवदेवीका गाथाहरूमा राम, कृष्ण, राधा, शिव, पार्वतीका विशुद्ध चरित्र पाइन्छन्।

प्राथमिक काल - (१८२६-१९४०)

यस कालमा वीरधारा र भक्तिधारा दुई प्रवाहित भएको देखिन्छ र यी दुवै धारामा पौराणिक प्रभाव पाइन्छ । यस समयमा

पृथ्वीनारायण सम्बन्धी वीररस पूर्ण कविताहरूलाई लिन सकिन्छ। भक्तिधारामा कृष्ण भक्ति र रामभक्ति दुई प्रकारका भक्तिसाहित्य पाइन्छन् । यसको सार्थ सन्तधाराका कवि र कविताहरू पनि देखिन्छन् । प्राथमिक कालका यस प्रकारका साहित्यको मूलआधार श्रमिद्भागवत, वाल्मीकीय रामायण आदि संस्केत ग्रन्थ र केहि मात्रामा भारतीय भाषाका तात्कालिक साहित्यलाई मान्न सकिन्छ ।

भक्तिकाव्यको श्रीगणेश इन्रिसको "गोपिका स्तुतिबाट" हुन्छ । गोपिका स्तुतिको आधार ग्रन्थ श्रीमदभागवत हो ।

विद्यारण्य केशरीका "युगलगीत" र द्रौपदी हुन् । यिनमा महाभारत र श्रीमद्भागतका कथाको आधार लिइएको छ ।

वसन्त शर्माको "कृष्ण चरित्र" लाई प्रथम कृष्ण भक्तिकाव्य भन्न सकिन्छ । यदुनाथ पोख्र्यालका कृतिमा "स्तुतिपद्य" र "कृष्ण-चरित्र" मुख्य छन् । श्रीकृष्णलीलाको वर्णन संस्कृत छन्दमा संगीतात्मकता पूर्ण छ । रघुनाथ भट्टको सुन्दरकाण्डको अनुवाद र पतञ्जली गजुर्‍यालको "मत्स्येनद्रनाथको कथा", "हरिभक्तमाला", "बालगोपाल वाणी" प्रसिद्ध कृति हुन् । यिनको आधार पौराणिक कथा र धार्मिक ग्रन्थ हुन् ।

जोसमणि धारा निर्गुण भक्तिधारा हो । यस सम्प्रदायका कविहरूमा शशिधर स्वामी, सन्त दिलदास र अभयानन्द स्वामी आउँछन् ।

भवानीदत्त पाण्डे (१९५८) का धेरै कृतिहरूमध्ये 'महाभारत' र 'मार्कण्डेय पुराण' मुख्य छन्। सुन्दरानन्द बाँडाको 'रामायण' भाषिक दुष्टिले कमजोर भए पनि महत्वपूर्ण रचना हो र यसले नेपाली साहित्यलाई ठूलो योगदान दिएको छ । 'स्वस्थानी व्रतकथा' यस कालको प्रसिद्ध नेपाली धार्मिक कथा हो ।

आदिकवि भानुभक्तले अध्यात्म रामायणको कवितात्मक अनुवाद "भानुभक्त रामायण" लेखे। यो रामायण अत्यन्त लोकप्रिय र नेपाली साहित्य भण्डारमा मूर्धन्य ग्रन्थ हो। भानुभक्तका 'भक्तमाला' र 'वधू शिक्षा' को पृष्ठभूमि पौराणिक शिक्षा हो ।

माध्यमिक काल - (१९४१-१९७४)

यस कालमा श्रृङ्गारधारा मुख्य छ र भक्तिधारा अवान्तरधाराको रूपमा छ । मोतीराम भट्टको 'उषाचरित्र' यस कालको प्रसिद्ध कृति हो । यसपछि भानुभक्तको रामायणको आधारमा रामकाव्यहरु लेखिँदै गए । चिरञ्जीवी शर्माले 'सुखार्णव' को अनुवाद गरे । सुखार्णवको प्रकाशन पछि नेपाली भाषा साहित्यमा राम्रो विकास भएको देखिन्छ । होमनाथ खतिवडाले महाभारतका पर्वहरूको अनुवाद गरे । रामभक्ति शाखाका कविहरूमा कुलचन्द्र गौतम र होमनाथ खतिवडाको नाम उल्लेखनीय छ। कुलचन्द्रको 'राधवालङ्कार' मा रामको वर्णन छ । शिखर नाथ सुवेदीको 'रामाश्वमेध' प्रसिद्ध कृति हो । पौराणिक प्रभावको नाटकहरूमा 'विल्वमङ्गल' र 'सती सावित्री' नाटक आउँछन् ।

आधुनिक काल- (१९७५ देखि)

यस कालमा व्याकरणनिष्ठ भाषाको प्रयोग पाइन्छ । सोमनाथ सिग्देलको 'आदर्शराधव' अत्यन्त प्रौढ काव्य हो। लेखनाथ पौड्यालकाको मेरो राम प्रेमराज शर्माको 'रामायण' चक्रपाणी शर्माको 'संक्षिप्त रामायण' एवं 'संक्षिप्त भारत' लक्ष्मीप्रसाद देवकोटाको 'सीताहरण' तथा 'रावण-जठायुयुद्ध' सिद्धिचरणको 'उर्वसी' गुणराजको 'भरत मिलाप' र 'कृष्ण चरित्र' एवं कृष्णप्रसाद घिमिरेको सम्पूर्ण वाल्मिकि रामायणको तत्सम छन्दमा अनुवाद 'वाल्मीकि रामायण' नेपाली साहित्यको आधुनिक कालका कृति हुन् । बालकृष्ण समको 'धुव' नाटक

श्रीमद्भागवतका कथाको छायाँमा उतारिएको चित्र हो।

यसरी पृष्ठभूमिकालदेखि आधुनिक काल भनौं वर्तमानसम्म नेपाली साहित्यका विभिन्न विधामा पौराणिक प्रभाव पाइन्छ।

- बा. श. पो.

जैन पुराण– जैन विद्वान्हरूको विचारमा आदर्श पुरुषहरूको चरित्र नै पुराणकथा हो। प्रांय: यी कथाहरू रूपक, प्रतीक र दृष्टान्तको रूपमा पाइन्छन्। जैन पुराणमा परम पुरुषलाई 'शलाका-पुरुष' भनिएको छ। प्रत्येक उत्सर्पण र अवसर्पण कालचक्रार्धमा ६३ शलाका-पुरूष हुन्छन् जसमा २४ तीर्थङ्कर, १२ चक्रवर्ती, ९ बलदेव, ९ वसुदेव एवं ९ वासुदेव हुन्छन्। भगवान् ऋषभदेवलाई जैनहरू प्रथम तीर्थङ्कर मान्दछन्। जैन धर्मको मूल नाम "श्रवण धर्म" हो। जैन ग्रन्थ 'पक्खीसुत्त' मा पञ्चमहाव्रत आदिलाई श्रवणधर्म भनिएको छ। बुद्ध धर्ममा भगवान् बुद्ध र हिन्दुधर्ममा राम अथवा कृष्ण जस्तै जैन धर्ममा भगवान् महावीर हुन्। यस धर्ममा अहिंसा, सत्य, अस्तेय, ब्रह्मचर्य र अपरिग्रह यी पाँच महाव्रतहरूलाई सर्वाधिक महत्त्व दिइएको छ। जाति-पाति उँचनीचको भेदभावलाई जैन धर्मले स्वीकार गर्दैन र सबै जीवहरूलाई समान रूपले परमात्माको पद प्राप्त हुन सक्छ भन्ने सिद्धान्त छ।

संक्षेपमा जैन पुराणहरूको विवरण यसप्रकार छ-

(१) **हरिवंशपुराण**- यस पुराणका रचयिता जिनसेन प्रथम हुन्। यसको रचनाकाल इ. आठौं शताब्दी मानिएको छ। यसमा महापुरुषहरूका चरित्रको वर्णन र मुनिहरूको आख्यान पाइन्छ।

(२) **आदिपुराण**- यसका रचयिता जिनसेन द्वितीय हुन्।

(३) **उत्तरपुराण**- यसका रचयिता गुणभद्र हुन्। यसमा ऋषभदेवपछिका तीर्थङ्कर हरूको जीवनी दिइएको छ।

(४) **शत्रुञ्जयमाहात्म्य**- यसका लेखक गुणभद्रले, उत्तर पुराणको विषयलाई लिएर इ. ८९८ मा लोकसेनले चौध सर्गमा काव्यात्मक शैलीमा लेखिएको शत्रुञ्जय पर्वतको प्रशस्तिरूप 'शत्रुञ्जयमाहात्म्य' लेखेका छन्।

(५) **पद्मपुराण**- यसका लेखक रविषेण हुन् र रचनाकाल इ. ६६० मानिएको छ।

(६) **रामायण अथवा रामदेवपुराण**- यसका रचयिता जिनदास हुन्। इ. पन्ध्रौं शताब्दीमा यस ग्रन्थको रचना भएको मानिन्छ।

(७) रामचरित्र- यसका रचयिता रघुइ हुन्।

(८) यस्तै बलभद्रपुराण, रामचरितपुराण र जैन रामायणको पनि उल्लेख पाइन्छ।

बौद्धपुराण– बुद्धधर्मसम्बन्धी ग्रन्थहरूको विवरणमा 'पुराण' शब्दले व्यवहृत ग्रन्थहरूको उल्लेख पाइँदैन। किन्तु ती ग्रन्थहरूमा यत्रतत्र छरिएर रहेका कथा, आख्यान, जीवनवृत्तान्त र घटनाहरूलाई नै पुराण भन्न सकिन्छ! यसकारण जातक, पिटक र सूत्रग्रन्थहरू नै बुद्धधर्मका पौराणिक एवं दार्शनिक ग्रन्थ हुन्।

(१) महावस्तु - यो अन्यन्त महत्त्वपूर्ण ग्रन्थ हो। यसमा अनेक जातककथा सहित भगवान् बुद्धको जीवनवृत्तान्त आंशिक रूपमा पाइन्छ।

(२) बुद्धानुस्मृति - यसमा काव्यात्मक स्तोत्रको रूपमा बुद्धको प्रशस्ति पाइन्छ। विषयवस्तुको रचना संस्कृत र संस्कृत मिश्रित चीनी भाषामा भएको छ।

(३) ललितविस्तर - यसमा बुद्धको जिवनी र बुद्धसम्वन्धी आश्चर्यजनक घटनाले युक्त कथाहरू छन्। यो संस्कृतमिश्रित भाषामा लेखिएको छ ।

(४) असिताख्यान - इ. द्वितीय शताव्दीमा लेखिएको यस ग्रन्थमा बिम्वसारको कथा छ ।

(५) पिटक - पिटकग्रन्थहरूमा सुत्तपिटक, विनयपिटक र अभिधम्मपिटकहरू छन् ।

(६) सद्धर्मपुण्डरीक - यो महायानसूत्र पुराण जस्तै हो । यस ग्रन्थमा निदानपरिवर्त आदि २७ परिवर्त छन् । विभिन्न परिवर्तमा अवर्णनीय यश र सामर्थ्यले सम्पन्न एक सत्त्वको रुपमा वुद्धको स्तुति र वर्णन पाइन्छ । यसको रचनाकाल इ. पू. २०० वर्ष मानिएको छ ।

(७) हिन्दुहरूको गीता जस्तै 'धम्मपद' बौद्धहरूको सर्वस्वग्रन्थ हो। भगवान् वुद्धद्वारा रचित यस ग्रन्थमा ४२३ गाथा छन् ।

(८) स्वयम्भूपुराण - यसका रचयिताबारे कुनै विवरण पाइदैन। भगवान् स्वयम्भूको प्राकट्य आदि कथाहरू यसका विषयवस्तु हुन् । यस ग्रन्थको निर्माण नेपालमा भएको हो । यसको रचनाकालबारे स्पष्ट उल्लेख पाइँदैन ।

– बा. श. पो.

प्रकृतवाद- "प्रकृतवाद" लाई अंग्रेजीमा नेचरलिज्म (Naturalism) भनिन्छ। ल्याटिन भाषामा नाटुलारिस् (Naturalis) को अर्थ जन्मसिद्ध अर्थात् प्रकृति अनुरूपको हो । Naturalis शब्द प्राचीन फ्रेन्च हुँदै मध्यकालीन अंग्रेजीमा आएर Naturalism शब्द बन्न पुगेको हो ।

साहित्यमा भने प्रकृतवाद (Naturalism) उन्नाईसौं ईस्वी शताव्दीको अन्त्यतिर यथार्थवाद (Realism) को यौटा महत्वपूर्ण हाँगाको रूपमा मूलतया फ्रान्समा र त्यसपछि जर्मनीमा र अमेरिकामा पलाएको हो। शुरूमा प्रकृतवाद यथार्थवादको मोटामोटी पर्यायवाची शब्द थियो। एक अर्थमा प्राकृतिक सौन्दर्यप्रति विमुग्ध भएर त्यसप्रति ठूलो अभिरूचि र संवेदना राख्ने विलियम वर्डस्वर्थको जस्तो साहित्यलाई प्रैकृतवाद भनिन्छ। अर्को अर्थमा प्रकृतवाद ती साहित्यिक कृतिहरूमा प्रष्टिन्छन् जहाँ सबै कुरा प्रकृतिको अंश भएकाले यी कुराहरू बुझ्न असामान्य, अतिप्राकृत वा आध्यात्मिक कारणहरूको उपेक्षा गर्दै केवल प्राकृतिक र भौतिक कारणहरू यथेष्ट छन् भन्ने धारणाको प्राधान्य हुन्छ। यो धारणा व्यक्त गर्न यी साहित्यिक कृतिहरूले यथार्थवादी विधि (method), तरीका (technique) र विषयवस्तुको प्रयोग गरेको पाइन्छ । र अन्त्यमा गएर प्रकृतवाद यथार्थवादभन्दा के कारणले भिन्न छ भने यथार्थवादी साहित्यले "नाङ्गो आँखा" लाई महत्व दिंदै साहित्यकारलाई सत्य बोल्न आव्हान गऱ्यो भने प्रकृतवादले चाहिं यथार्थ र त्यसको इमान्दार अभिव्यक्ति बीचको सन्तुलन होइन कि विशेषत: सामाजिक वातावरणमा मानव प्रकृतिका कमजोर पक्षहरू र मध्यस्तरीय (fourgeois) समाजको अध्ययन तर्फ लाग्यो। यथार्थवादी साहित्यकोभन्दा प्रकृतवादी साहित्यको सुधार ल्याउने जोश बढी आन्तरिक (subjective) थियो। साथै प्रकृतवादी साहित्य बढी मात्रामा निर्धारणवादी (deterministic) र निरासवादी पनि देखिन्छ । संक्षिप्तमा प्रकृतवाद यथार्थवादभन्दा के कारणले फरक छ भने यथार्थवाद साधारण यथार्थबाट सन्तुष्ट हुन्छ भने प्रकृतवाद चाहिं वैज्ञानिक र मानवतावादी उमङ्ग लिएर त्यो यथार्थ छर्लङ्ग्याउन खोज्छ जुन असुन्दर छ, क्रुर छ र लुप्त-गुप्त छ ।

प्रकृतवादमा तीनवटा महत्वपूर्ण प्रभावहरू

परेका छन्। ई. सं. १८५९ मा चार्ल्स डार्बिनले आफ्नो अध्ययन र अनुसन्धानको आधारमा वंशज (heredity) र वातावरण (environment) को व्यक्ति उपर पर्ने प्रभाव बारे निस्कर्षहरू छापेपछि त्यसको प्रभाव कला र विज्ञानका क्षेत्रहरूमा प्रचुर मात्रामा देखा पर्न थाल्यो । दर्शनको क्षेत्रमा फ्रान्सेली नागरिक ओग्युष्ट कोम्ट (August Comte) ले समाजको अध्ययनको निम्ति वैज्ञानिक चिन्तन र धारणाहरूको उपयोगिताउपर जोड दिए । कोटको तथ्यवाद (Positivism) ले ईश्वर शास्त्र (theology) लाई पन्छाउँदै अतिप्रकृत कारणहरूले वस्तु र घटना बुझ्ने प्रयासको अनुपयोगिता औंल्याउँदै अवलोकन, विश्लेषण र वर्गीकरणलाई जोड दियो । अनि तेस्रो प्रभावको रूपमा फ्रान्सेली ईपोलाइट टेन (Hippolyte Taine) देखा परे जसले कोम्टको तथ्यवादलाई दर्शनको क्षेत्रबाट साहित्यको क्षेत्रमा ल्याएर यसको आधारमा साहित्यिक अभिव्यक्तिका स्रोत र कार्य (function) बुझाउने चेष्टा गरे ।

साहित्यमा फ्रान्सका एमिल जोला (Emile Zola) लाई प्रकृतवादको प्रमुख प्रवर्तक मान्नु पर्दछ । सन् १८६८ को “तेरेज राकाँ” (Therese Raguin) को भूमिकामा उनले आफूलाई "naturaliste" (नातुरालिष्ट अर्थात् प्रकृतवादी) भनेर चिनाएका छन्। तर योभन्दा अगाडि नै १८६५ मा गोंकुर दाज्यूभाई (les freres Goncourt) ले “जेर्मिनी लासेर्टो” Germinie Lacerteux) मा प्रकृतवादी धारणाको प्रथम सफल प्रयोग गरेका छन् जुन प्रयोगको प्रशंसा जोलाले पनि गरेका छन् । अझ १८६२ मा नै लेखिएको भिक्टोर युगो (Victor Hugo) को “ले मिजेराब्ल” (Les Miserables) मा पनि प्रकृतवादको पूर्वाभास पाइन्छ । तर गोंकुर दाज्यूभाइले भने आफ्नो भूमिकामा पनि उपन्यासकारहरूलाई वैज्ञानिक तरीकाहरू प्रयोग गरेर ठीक मनोवैज्ञानिक अनुसन्धान र आश्लेषणद्वारा आफ्नो युगको नैतिक इतिहासकार बन्ने आव्हान गरेका छन् ।

अझ विस्तार रूपमा प्रकृतवादको शुरूआत खोज्ने हो भने सन् १८६४ को “अंग्रेजी साहित्यको इतिहास” (Histoire de la litterature anglaise) मा टेनले कोंटको तथ्यवादलाई आत्मसात् गरेर साहित्यमा पनि कारण र कार्यको नियम लागु भएको तथ्य प्रमाणित गरेको कुरालाई औंल्याउन सकिन्छ । टेनको यथार्थवादी पक्षबाट प्रभावित भएर भौतिक विज्ञानका माध्यमद्वारा मानिसको अध्ययन गर्ने प्रथम यथार्थवादी लेखक ओनोरे द बाल्जाक (Honore de Balzac) हुन् जसको समाज उपरको खोजतलास १८४२ को “ला कोमेडि युमेन” La Comedie humaine) को भूमिकामा पाइन्छ। बाल्जाकको यथार्थवादी आख्यान वा कथा-उपन्यास (Realistic fiction) बाट प्रभावित तीनवटा उल्लेखनीय उपन्यासहरू भेटिन्छन् र ती हुन्: (१) फ्लोबेर (Flaubert) को “मादाम बोभारी” (madame Bovary), १८५७ (२) गोंकुर दाज्यूभाईको “जेर्मिनी लासेर्टो” Germinie Lacerteux), १८६५ र (३) एमिल जोला (Emile Zola) को “लासम्वार” (Lassommoir), १८७७ ।

जोलाले फ्लोबेरको कलात्मक यथार्थवाद (artistic realism) बाट आफ्नो बैज्ञानिक यथार्थवाद (Scientific realism) अलग भएको देखाउन चाहेका हुन्। आफ्नो वैज्ञानिक यथार्थवाद १८८० को “ल रोमँ एक्सपेरिमँताल” (Le Roman experimental) मा प्रष्टसँग बुझाएका पनि छन् । क्लोद बेर्नार (Claude Bernard) को “लाँटोड्युक्स्यों आ

ला मेद्सीन एक्सपेरिमँताल" (L Introduction a la medicine experimentale), १८६५, द्वारा चार्ल्स डार्बिनको प्रभाव जोलालाई परेको हो। यसैला गर्दा जोलाको सोचाइमा पनि मानिसका जीवन र कार्यहरू उसको वंशज र वातावरणले निर्धारण गरेको हुन्छ । यसर्थ उपन्यासकारको कर्तव्य वैज्ञानिक तरीका अपनाउँदै जीवनको चिरफार गरेर तथ्य र प्रमाणको आधारमा वास्तविकता वोध गर्नु-गराउनु हुन जान्छ। लेखकको विषयवस्तु भने अन्त्यमा गएर मान्छे नै हो। त्यस्तो मान्छे जो प्रकृतिको अंश हो र जसको स्वतन्त्र इच्छा शक्ति भ्रम मात्र हो।

जोलाको प्रकृतवादको सबभन्दा ठूलो प्रभाव जर्मनीमा पऱ्यो । जर्मन प्रकृतवादमा कविता र नाटक विधाहरूले बढी भूमिका खेलेको पाइन्छ। जोला र इब्सेनको प्रभावमा प्रकृतवादको प्रचार गर्नेहरूमध्ये जी. एम. कोनऱ्याड (G. M. Courad), हार्ट दाज्यूभाई the brothers Hart), होल्ज (Holz), श्लेफ (Schlaf), ब्लाइबट्रोइ Bleiftreu) र बोल्श (Bolsche) थिए । नाटकको क्षेत्रमा प्रकृतवादलाई उच्च महत्व दिने प्रतिभा भने जेहार्ट हाउप्टमान (Gerhart Hauptmann) हुन्।

बेलाइती साहित्यमा जार्ज मुर (George More) ले जोलाको 'लासम्वार' बाट प्रभावित भएर अंग्रेजीमा पहिलो प्रकृतवादी उपन्यास १८८५ मा लेखे। यो उपन्यास थियो "अ ममर्स वाइफ" (A Mummer's Wife)। तर मुर छिटै नै वाल्टर पेटर (Walter Peter), ह्युसमन (Huysmans) र प्रतीकवादीहरू (Symbolists) प्रति ढल्किन लागे। जोलामा आध्यात्मिकता, यथार्थ र कलाको कमी देखे। जर्ज जिसिङ्ग (George Gissing) ले पनि जोलाको प्रभावमा १८८४ मा "द अनक्लास्ड" (The Unclassed) लेखे। तर यो उपन्यासले "अ ममर्स वाइफ" ले जतिको भिक्टोरियन (Victorian) पंखरा तोडेर प्रकृतवादलाई संपूर्ण ग्रहण गर्न सकेन। यसैले विलियम योर्क टिन्डल (William York Tindall) ले जिसिङ्गलाई "अधूरो यथार्थवादी" (imperfect realist) भनेर बताएका छन्।

जर्ज मुर र हेनरी जेम्स (Henry james) जस्तै आर्नोल्ड बेनेट (Arnold Bennett) पनि फ्लोबेरको कलात्मक यथार्थवाद (artistic renlism) बाट प्रभावित भएका हुन्। मुर र जोलाले जस्तै आफूले देखेका कुरा नोटबुकमा टिप्दै जाने बेनेटको १९०८ को "द वल्ड वाइभ्स टेल" र १९१० को "क्लेहाङ्गर" उल्लेखनीय छन्। यहाँ मानिस उपर वंशज गुण, वातावरण र समयको प्रभावको अध्ययन पाइन्छ। भर्जिनिया उल्फ (Virginia Woolf) ले भने लेनेटको यथार्थ यथार्थ जस्तै देखिनन् र उसको भौतिकवाद (materialism) र वातावरण सम्वन्धि धारणाले वास्तविक जीवन चित्रित गर्न असफल भएको कुरा बताइन्। उल्फले पनि यथार्थवादी परंपरामा नै लेखेता पनि उल्फको पुस्ता आउँदा लेनेटको परंपरा पुरानो भइसकेको थियो।

यसरी एकातिर फ्रान्सको प्रभावमा प्रकृतवादतर्फ लम्केका एक थरी लेखकहरू थिए भने अर्का थरी फ्रान्सको प्रभाव नपरे पनि विज्ञानको सहायताले प्रकृतवादसम्म पुग्ने उपन्यासकार हुन टमस हार्डी (Thomal Hardy) सृष्टिवादको सिद्धान्तलाई पन्छाएर प्राकृतिक छनौट (natural selection) र यान्त्रिक निर्धारणवाद (mechanical determinism) मा विश्वास राख्दै १८९१ मा "टेस अफ दि डर्बरभिल्स" (Tess of the D' urbervilles) र १८९५ मा "जुड द अब्स्क्योर" (Jude the Obscure) जस्ता

उपन्यास लेखे । तर जहाँ जोलाले कारण र कार्यको सम्बन्ध देखेथे, हार्डीले काकताली (Chance) र क्रुर भवितव्य (cruel fate) मात्र देखे । टमस हार्डीको धारणा जोसेफ कोनऱ्याड (Joseph Courad) ले पनि अपनाए र मानिसको चेतनामा मानिसको क्रासदीको बीऊ फेला पारे । अनि १८९७ को "द निगर अफ द नार्सिसस्" (The Nigger of the Narcissus) र "द हार्ट अफ डार्कनेस्" (The Heart of Darkness) मा प्रकृतिका क्रुर शक्तिको विरुद्ध मानिसको जीवन निरन्तर सङ्घर्षशील रहेको कुरा व्यक्त गरेका छन् ।

विज्ञानको प्रभाव विभिन्न रूपमा स्यामुएल बट्लर, एच. जी. वेल्स (H. G. Wells) र जोन गल्सवदी (John Galsworthy) मा पनि परेको छ । भर्जिनिया उल्फको यथार्थवादपछि प्रकृतवाद परंपरालाई पुन: १९३० को दशकमा स्थान दिलाउने श्रेय जेम्स ह्यान्लि (James Hanley) ले पाएका छन् । वंशन गुण, वातावरण र यिनबाट छूट्कारा पाउने प्रयास भने विशोरावस्ता सम्बन्धी उपन्यास (Novels of adobscence) को विषयवस्तु बन्न पुगेको छ । यस्ता प्रकारका उपन्यासका सर्वोत्तम उदाहरण मध्ये जेम्स ज्वाइस (james Joyce) को १९१६ को "अ पोट्रेट अफ द आर्टिष्ट" (A Protrait of the Artist) मा स्टिफन पिड्यालस (Stephen Dedalus) को वातावरणबाट छुट्कारा पाउने प्रयास उल्लेखनीय छ ।

अमेरिकामा प्रकृतवादको आफ्नै इतिहास छ । इपोलाइट टेनका कृति १८६१ मा एम. एच. हेरिस (M. H. Harisse) ले र १८७० मा एडवर्ड एगलस्टन (Edward Eggleston) ले समीक्ष गरेपछि अमेरिकीहरूले टेनलाई न संपूर्ण मात्रामा स्वीकार्न सके न अस्वीकार्न नै । तर अमेरिकी साहित्यमा यथार्थवादको परम्परा यहींबाट सुरू भयो । विलियम डिन हावल्स (William Dean Howells) र मार्क ट्वेन (Mark Twain) ले यथार्थवादी साहित्यलाई पराकाष्ठामा पुऱ्याए पछि प्राय: हावल्सको प्रभावमा परेर जन्मेको नयाँ पुस्ता मध्ये स्टिफन क्रेन (Stephen Crane), थिओडोर ड्राइजर (Theodore Dreisen), अप्टन सिनक्लेर (Upton Sinclair), सिनक्लेर लुइस (Sinclair Lewis), र जेम्स फारेल (james Farrell) अमेरिकी प्रकृतवादका महत्वपूर्ण लेखकहरू हुन् । यी बाहेक हारोल्ड फ्रेडरिक (Harold Frederic) र फ्र्याङ्क नोरिस (Frank Norris) को पनि आफ्नै विशेषता छ । यो नयाँ पुस्ताले नयाँ युगको सांस्कृतिक परिवर्तनहरू र बढ्दो अनिश्चितताको पनि ख्याल राख्दै यिनै कुराहरूको विवरण दिन थाले । उनीहरूको आख्यान चट्ठा कथा-उपन्यास (fiction) मा सामाजिक वातावरणको वर्णनमा वस्तुपरक प्रबृत्ति र चरित्र चित्रणमा विस्तृत मनोवैज्ञानिक विश्लेषण देखा पर्न थाल्यो । प्रकृतवादको तरीका (technique) वैज्ञानिक भईकन यसको प्रयास भने अस्तित्वका र सामाजिक यथार्थका असुन्दर पक्षको वस्तुपरक वर्णनद्वारा मानसपटमा निघात् पुऱ्याउनु रहेको पाइन्छ । यथार्थ जति क्रुर भए पनि आखिर यथार्थ नै हो । तसर्थ अमेरिकी प्रकृतवादमा मानिसको प्रेम, घृणा र भोक जस्ता आदिम प्रेरणा (Primitive drives) को वर्णन एकातिर पाइन्छ भने अर्कोतिर नैराश्यको आभास पनि पाइन्छ । मानिस वातावरणको कठपुतली हो र उसको स्वतन्त्र इच्छा शक्ति छैन भन्ने सिद्धान्तले मानव विकास र प्रगतिको संभावना उपर नै प्रश्न चिन्ह खडा गरे झैं लाग्दछ । तर जोलाको प्रयास चाहिं सुधारवादी थियो— उसले जीवनको वास्तविकता सुधार ल्याउनु

पर्ने आवश्यकताप्रति सचेत पार्ने प्रयास गरेका थिए। अमेरिकी प्रकृतवादी लेखकहरुले पनि यसै गर्ने प्रयास गरेका हुन्। उपर मानिसलाई सचेत पार्दै यस वास्तविकलाई द्वितीय विश्वयुद्ध पश्चात् पनि प्रकृतवाद नर्मन मेलर (Norman mailer) का युद्ध सम्बन्धी उपन्यासमा फेला परेको छ।

– प. दे.

प्रगतिवाद– संस्कृत 'गम्' धातुको अर्थ हुन्छ- हिंड्नु। 'प्र' उपसर्ग लागेको 'गम्' धातुबाट कृत्प्रत्यय 'क्तिन्' लागेर 'प्रगति' शब्द बन्छ। 'प्रगति' को अर्थ हुन्छ अघि बढ्नु; उन्नति गर्नु; परिवर्तन गर्नु वा ल्याउनु; कुनै वस्तु, गुण वा परिमाणको वृद्धि गर्नु। 'प्रगति' शब्दको अङ्ग्रेजी रूपान्तरण 'प्रोग्रेस' हो र 'प्रोग्रेसिभ लिटरेचर'को रूपान्तरण हो- 'प्रगतिशील साहित्य'।

प्रारम्भमा प्रगतिशील साहित्य र पछि क्रमश: साहित्यिक आन्दोलनको रूप लिएर यसले वाद(इज्म) का रूपमा परिचित भई प्रगतिवाद नाउँमा यो स्थापित भएको छ। यो सामाजिक जीवनसँग सम्बद्ध छ। यस दृष्टिवाट 'प्रगतिवाद'को अर्थ व्यापक हुन्छ तापनि साहित्यमा भने यो व्यापक अर्थमा नभएर विशिष्ट सीमित र प्राविधिक अर्थमा प्रयुक्त छ। यसरी 'प्रगतिवाद' मार्क्सवादी दर्शनको त्यस विशिष्ट विचारधारामा आधारित छ, जुन राजनीतिको क्षेत्रमा साम्यवाद, सामाजिक-आर्थिक क्षेत्रमा समाजवाद, दर्शनमा द्वन्द्वात्मक भौतिकवाद र साहित्यमा प्रगतिवाद नामले परिचित छ। त्यसैले मार्क्सवादी वा साम्यवादी अनुशासनअनुसार साहित्य-रचना गर्नु प्रगतिवाद हो।

प्रगतिवाद सामाजिक यथार्थवादका नाउँमा चलाइएको त्यो आन्दोलन हो जसले प्रारम्भमा जीवन र जगत्का वस्तु-सत्यलाई उद्घाटित गर्दै समस्त साहित्यिक चेतनालाई यथार्थतर्फ उन्मुख हुने प्रेरणा दिन्छ।

सामन्तवाद,पूँजीवाद आदि प्रतिक्रियावादी तत्वसँग सम्बद्ध सामाजिक, आर्थिक, राजनीतिक, नैतिक, धार्मिक, साहित्यिक रूढिहरूको विरोध गरी समाजवादको स्थापना गर्नु, साहित्यमा सामाजिक यथार्थवादलाई प्रतिष्ठित गराउनु, सामाजिक यथार्थमा आएका विकृतिहरूलाई नष्ट पारेर नवीन साहित्य र नव-मानवलाई स्थापित गर्नु, सामाजिक सत्य र समाजका विभिन्न स्तरलाई साहित्यमा प्रतिपादन गर्ने अवसर प्रदान गर्नु, वर्गसङ्घर्षको साम्यवादी विचारधारानुकूल साहित्य रचना गर्नु प्रगतिवादको मूलभूत उद्देश्य हो।

प्रगतिवादको लक्ष्य जनवादी शक्तिलाई सङ्घटित गरेर मार्क्सवादी द्वन्द्वात्मक भौतिक यथार्थवादका आधारमा निर्मित मूल्यलाई प्रतिष्ठित गर्नु हो।

त्यसैले प्रगतिवादको आत्मा साम्यवादमा, प्रेरणा राजनीतिक अनुशासनमा, कल्पना सर्वहारा सत्ताप्राप्तिमा रहेको हुन्छ।

मानवको असीम शक्तिलाई सर्वोपरि मान्दै समसामयिक समस्याप्रति मार्क्सवादी दृष्टिकोणको अभिव्यक्ति, क्रान्तिभावना, फासीवादको हरेक (अधिनायकवादको) विरोध, जनताको शोषणको विरोध, धर्मको विरोध, प्रगतिवादका मूल प्रवृत्ति हुन्।

मानवको असीम शक्तिबारे म्याक्सिम गोर्कीको भनाइ छ- मेरो विचारमा मनुष्यभन्दा ठूलो कुनै शक्ति छैन, मनुष्य समस्त वस्तु र विचारको स्वयं स्रष्टा हो; मनुष्य चमत्कारकर्ता हो र प्रकृतिका समस्त शक्तिको भावी स्वामी हो ('लिटरेचर एन्ड लाइफ' पृष्ठ ५६)।

प्रगतिवाद जीवनप्रति वैज्ञानिक दृष्टि राख्छ र द्वन्द्वात्मक भौतिकवादको आधारमा अर्थलाई नै सम्पूर्ण विषमताको कारण मान्दै

अर्थको समान विभाजनलाई प्रमुखता दिन्छ। कलालाई अभिव्यक्तिको साधन मात्र मानेर सहज-बोधगम्य रूपमा अँगाल्ने र साहित्यमा व्यक्तिमाथि समाजको अङ्कुश हुनुपर्ने कुरामा जोड दिन्छ। प्रगतिवादको दृष्टिकोण पूर्णतः भौतिकवादी भएकोले ईश्वर, आत्मा, स्वर्ग, नरक, धर्म आदिलाई मान्यता दिँदैन।

प्रगतिवाद मूलरूपले साम्यवादी विचार धारालाई स्थापना गर्ने सशक्त माध्यमको रूपमा आएर अनुप्राणित भएको हो। मार्क्सवादले पाश्चात्य शासनप्रणाली र राजनीतिलाई प्रभावित पारेजस्तै प्रगतिवादले साहित्यको क्षेत्रमा पनि साहित्यिक विचारधारालाई प्रभावित पारेर निश्चित साधन बनाउने प्रयास गरेको छ। यसले आफूअघिको पतनोन्मुख रूढिवादी तत्त्वका विरोधमा स्वर उराल्दै नियोजित यथार्थवादलाई प्रतिष्ठित गरायो। यही नियोजन नै परिकल्पित साम्यवादी विचारधाराको मन्तव्य हो। सिद्धान्ततः प्रगतिवादले जीवनका विषमतालाई निवारण गरेर मानवताको प्रतिष्ठा गर्ने उच्च आदर्श दिएको कुरा भने निश्चित छ।

सारांशमा– साहित्यमा सामाजिक यथार्थ दृष्टि, समसामयिक चेतना र दायित्त्वका राष्ट्रिय तथा अन्तर्राष्ट्रिय भावधारा, शोषक वर्गप्रति घृणा र शोषित वर्गप्रति हार्दिक सहानुभूति, अन्याय, अत्याचार, सामन्तवाद र पूँजीवादविरुद्ध क्रान्ति र परिवर्तनको उग्र कामना, ईश्वर, आत्मा, धर्म, स्वर्ग, नरक आदिप्रति अनास्था, नारीमुक्तिचेतनाको प्रबल समर्थन, जीवन-सङ्र्षको स्वीकार र शिल्पको अपेक्षा वस्तुलाई महत्त्व दिनु प्रगतिवाद हो।

प्रगतिवादको पृष्ठभूमि

सत्रौं शताब्दीपछि भएको वैज्ञानिक उन्नतिले मानवचिन्तनमा परिवर्तन ल्याउन थाल्यो, अन्धविश्वास शिथिल हुँदै गयो र मानवमस्तिष्कले तर्कको आधार लिन थाल्यो। मानवमनमा अतिमानवीय वा अलौकिक शक्तिले मात्र कठिनता वा अप्ठ्यारा परिस्थितिबाट मुक्ति पाउन सकिन्छ भन्ने भावनामा परिवर्तन आयो र मानव स्वयं प्रगति गर्न सक्छ र अप्ठ्याराहरूलाई हटाई तिनमाथि विजय पाउन सक्छ भन्ने आत्मविश्वास बढ्यो। सामाजिक वैषम्य प्रकृतिको विधान होइन, मानव निर्मित हो भन्ने तथ्यज्ञानपछि जीवनप्रति मानव-दृष्टिकोणमा परिवर्तन आयो। साहित्यकारको भावात्मक दृष्टिकोणमा विद्रोहको स्वर गुन्जन थाल्यो। फलतः साहित्य यथार्थ हुनुपर्छ, जीवनमुखी हुनुपर्छ, समाजको प्रतिनिधित्व गर्ने हुनुपर्छ भन्ने धारणा साहित्यकारहरूमा जागरूक हुन थाल्यो। नयाँ सामाजिक शक्तिप्राप्तिको लागि सङ्घर्ष, युयुत्सा र आस्थामा बल दिनु र जनताको लागि जनताकै चित्रण गर्नु साहित्य हो भन्ने भावना तीव्रतर हुँदै गयो। युगीन आर्थिक, राजनीतिक र सामाजिक परिस्थितिबाट विषाक्त, जड, कुण्ठित र वायवीय वातावरणबाट उत्पन्न निराशा, पराजय र भावुक कल्पनाका स्थानमा उत्साह र स्वस्थ-प्रेमका दिशामा साहित्यलाई गतिशील बनाएर सामाजिक न्याय, जीवनप्रति वैज्ञानिक दृष्टिकोण र जागृतिका स्वर गुन्जिन थाले। विज्ञानले युगको नेतृत्त्व गर्न थाल्यो।

यसरी पाश्चात्य मुलुकहरूमा, खास गरी युरोपमा प्रगतिशील साहित्यको प्रयोग त्यतिखेर प्रारम्भ भयो जब सामाजिक सन्दर्भमा युरोपेली साहित्यमा यथास्थितिको समय आयो।

वस्तुतः प्रगतिवादको मूलचेतना मार्क्सवादी दर्शन ‘द्वन्द्वात्मक भौतिकवाद’ र मार्क्सवादी समाजविज्ञान ‘ऐतिहासिक भौतिकवाद’ हो। मार्क्सवादका सिद्धान्तमा उन्नाईसौं शताब्दीका तीनओटा प्रमुख विचारधाराहरूको प्रभाव छ। ती हुन्– शास्त्रीय जर्मन दर्शन,

परम्परागत अङ्ग्रेजी अर्थशास्त्र र फ्रान्सेली समाजवाद । यिनलाई आत्मसात् गरेर मार्क्सले सर्वहारा वर्गका दृष्टिकोणसित समन्वय गरे । उनको दृष्टिमा कुनै पनि वस्तु आत्मनिर्भर, चिरन्तन र अनन्य हुँदैन किन्तु अन्योन्याश्रित सम्बन्धमा जोडिएको हुन्छ । पदार्थले आफ्ना विरोधी तत्त्वलाई जन्माउँछ । यसरी प्रत्येक तहमा जुन समन्वय हुँदै जान्छ त्यो पहिलेको कुनै समन्वयका अपेक्षा ऐतिहासिक विकासको दृष्टिले उच्च हुन्छ ।

समाजका आर्थिक आधारको विषयमा पनि मार्क्सको के धारणा छ भने मानवको विकास वर्ग सङ्घर्षद्वारा नै भएको छ । वर्गीय समाजमा उत्पादनका साधनको स्वामिवर्गले साधनहीन जनताका श्रमको शोषण गरिरहन्छ । तर आज सङ्ठित मजदूरवर्गले समाजभित्र यस्ता शक्तिलाई जन्म दिएको छ जसले पूँजीवादी वर्गीय समाजको अन्त गरेर वर्गमुक्त समाजवादी मानवसमाजको स्थापना गरेको छ ।

मार्क्सका यी विचारधाराहरूले आधुनिक युगका अनेकानेक चिन्तकहरूमा प्रभाव पार्‍यो । साहित्यकारहरूलाई रूसको वर्गहीन सामाजिक व्यवस्थाले आकृष्ट गर्‍यो । यिनले 'प्रगतिशील साहित्य'को नाउँमा अघोषित आन्दोलन चलाए ।

फलस्वरूप युगको परिस्थिति अधिक यथार्थ र समस्याहरू अझ स्पष्ट र खरा हुँदै देखा पर्न थाले । यिनै नयाँ समस्या र नवीन परिस्थितिप्रति संवेदनशील साहित्यकारहरूले अन्तर्राष्ट्रिय स्तरमा 'प्रोग्रेसिभ राइटर्स एसोसिएसन' नामक संस्थाको स्थापना गरी पहिलो अधिवेशन फ्रान्सको प्यारिसमा सन् १९३५ मा इ. एम. फोस्टरको सभापतित्वमा भयो । सन् १९३६ मा मुन्सी प्रेमचन्दको नेतृत्वमा भारतीय प्रगतिशील लेखक सङ्घ' को स्थापना भयो ।

नेपालमा २००७ सालपछि स्वतन्त्र वातावरणमा मार्क्सवादबाट प्रभावित नेपाली लेखकहरूले साहित्यमा प्रगतिवादलाई भित्र्याए । 'प्रगति' पत्रिकाको माध्यमबाट सर्वप्रथम नेपालमा प्रगतिवादले प्रवेश गर्‍यो, तर प्रगतिका सम्पादक र उनका सहकर्मीहरू सिद्धान्ततः प्रगतिशील विचारधाराका थिएनन् । प्रगतिवादको सैद्धान्तिक सचेतता सबभन्दा पहिले कृष्णचन्द्रसिंह प्रधानको भन्ज्याङनिरैको लामो भूमिका (२००८) मा देखा पर्छ । त्यसैको वरपर उनको समेत सक्रियतामा २००८-९ सालतिर प्रगतिशील लेखक सङ्घ खुल्छ । त्यसताकाका अन्य प्रगतिशील लेखकहरूमा धनुषचन्द्र गौतम, श्यामप्रसाद, धर्मराज थापा आदि थिए भने पछि त्यसमा सामेल भए तारानाथ शर्मा । वीरगन्जबाट 'सेवा' पत्रिका निकालेर । यसमा श्यामप्रसाद शर्माले पनि टेवा दिए । नेपालका अन्य प्रगतिवादी साहित्यकार हुन्– गोविन्दप्रसाद लोहनी, डी. पी. अधिकारी, भवानी घिमिरे, मदनमणि दीक्षित, आनन्ददेव भट्ट, गोविन्द भट्ट, मोदनाथ प्रश्रित, पारिजात, डा. ऋषिराज बराल, राजेन्द्र सुवेदी, राजव, देवी गौतम, खगेन्द्र सङ्ग्रौला, रघु पन्त, रुद्र खरेल, रविलाल अधिकारी, गङ्गा उप्रेती आदि । धेरै पछि फेरि रमेश विकलको सभापतित्वमा प्रगतिशील परिषद् संघ भयो ।

यस सङ्घको उद्देश्य राष्ट्रिय स्तरमा सामन्तवाद विरोधी र अन्तर्राष्ट्रिय स्तरमा साम्राज्यवादविरोधी साहित्यको रचना र विकास गर्नु थियो । सङ्घभित्र साम्यवादी अनुशासन मानेर राजनीतिक दलगत पूर्वाग्रह राख्नेहरू र वामपन्थी विचार लिएर पनि साहित्यमा राजनीतिक दलविशेषको ठाडो नियन्त्रण नचाहनेहरूमाझ मेल हुन सकेन र राजनीतिक दलविशेषसँग असम्बद्ध, तर वाम विचार राख्ने केही सदस्यले आ-आफ्ना पदबाट संयुक्त

राजीनामा गरेपछि सङ्घ बन्द भयो। साहित्यिक प्रगतिवादलाई साम्यवादी दलकै कार्यक्रमअन्तर्गत राख्न चाहनेहरूलाई पुष्पलाल श्रेष्ठ, डी. पी. अधिकारीहरूद्वारा निर्देशन दिएर नियन्त्रण गरिएको थियो । साहित्यमा प्रगतिशीलता भनेको यसअघिको पुरानो परिपाटीलाई उछिनेर बहुसंख्यक जनताको हित हुने, जनताकै लागि सहज र सुबोध शैलीमा लेखिने साहित्य हो र लेखकको व्यक्तिगत स्वतन्त्रताको सम्मान हुनुपर्छ भन्ने धारणा राख्ने प्रगतिवादी साहित्यकारहरू थिए र छन् ।

"कृतिको उपलब्धि र मूल्य तोकेर रचनाकारलाई उसको आफ्नो सृष्टिप्रति सजग तुल्याउनु आलोचकको दायित्व हो भन्ने विचार प्रकट गर्ने कृष्णचन्द्रसिंह प्रधान साहित्यलाई उपयोगितावादले तौलने कुराका विरोधी छन् र साम्यवादको घेराभित्र पर्दैनन् । अचेल 'जनवादी मञ्च' जस्ता शब्द प्रयोग गरी राजनीतिक नारा र फलाकोलाई प्रगतिशील साहित्य भन्ने एक थरी लेखकहरू पनि देखिएका छन् ।

व्यक्तिस्वायन्त्यको संरक्षण गरी भाषाको शुद्धता, शैलीको सौन्दर्य र अराजनीतिक जनपक्षीय साहित्य प्रगतिशील साहित्य हुन्छ भन्ने भावना आजको प्रबुद्ध प्रगतिवादी साहित्यकारमा प्रतिदिन बढ्दो छ ।

– ग. भ.

प्रतीकवाद (Symbolism)– मुख्यत: यूरोपेली आन्दोलनको रूपमा उन्नाइसौं शताब्दीतिर फ्रान्समा प्रतीकवादको उद्भव भएको हो । अठारौं शताब्दीमा फ्रान्सेली साहित्यमा प्रभुत्व जमाइरहेको राष्ट्रियतावादी ढर्रामा जकडिएको प्रवृत्तिको विरोधमा रोमाञ्चवादी प्रतिकृया स्वरूप उठेको अभिधारणा हो ।

प्रतीकवादका संस्थापकहरूमध्ये एक मानिने चार्ल्स वोडेलियरले अमेरिकी कवि एड्गर एलन पोको कविताबाट ज्यादै प्रभावित भएर फ्रान्सेली भाषामा अनुवाद गरेर यूरोपमा चिनाइदिएको थियो । पो को कवितामा विद्यमान संगीतमयता र एउटा वस्तुको चित्रणबाट अर्कै मानसिक सम्वेदन-प्रभाव पार्ने विशेषताले वोडेलियरको कवितालाई प्रभाव पारेका थिए । यसैको परिणाम स्वरुप वोदेलियरको 'करेस्पोन्डेन्सेस' (Correspondences) मा चित्रित सबै वस्तुहरुलाई प्रतीकको रूपमा संयोजन गरी दृष्य, श्रव्य र सम्वेदनाहरू बीच सामञ्जस्यता कायम भएको थियो ।

आर्थर रिम्वादले सम्पूर्ण चेतनालाई औचित्यपूर्ण भ्रमले छोप्ने रूपमा साहित्यलाई प्रयोग गर्ने सिलसिलामा प्रतीकवादलाई अँगाले । रिमवादले प्रतीकवादलाई वस्तुगत यथार्थताबाट टाढा लगे । उनले आफ्नो "वाटिउ आइ भ्रे" कृतिमा अनुभवहरूको महासागरमा नशामा डुवे झैं मन्त्र सरिको भाषाद्वारा नयाँ दुष्यमान सृजना प्रदर्शित गरे ।

प्रतीकवादी कविहरूमा सायद सबैभन्दा महत्वपूर्ण व्यक्ति स्टेफेन मेलार्मे हुन् । मेलार्मेले भाषालाई साधारण अर्थबोध गर्ने र परिस्थितिमा भाँयभुय गरी अमूर्तताको बाक्लो प्रयोजनका साथ कविताहरू रचे । प्रतीकवादको आदर्शको गहिराईमा डुबेका ती कविताहरू साधारण पाठकको पहुँचभन्दा निकै टाढा भए ।

पो र वोइलियरबाट प्रभावित मेलार्मेको सौन्दर्यको सिद्धान्तले नै प्रतीकवादी धारा सृजना गर्नमा सबैभन्दा बढी योगदान गर्‍यो । प्रतीकवादको यो धारा फ्रान्स र इङ्गलैण्डमा प्रवाहित भयो ।

शान्त प्रकृतिलाई विग्रह र कलात्मकताको रुपमा प्रस्तुत गरी प्रतीकवादीहरुले कलात्मकताको परिपूरकता प्राप्त गरे र

प्रतीकवादका भक्तहरूको जमात नै तयार भयो । यस कार्यमा समानातर रूपले अगाडि बढ्दै रहने व्यक्तिहरूमा ओस्कार वाइल्ड पनि एक थिए । उन्नाइसौं शताब्दीको अन्तातिर इङ्गलैण्डमा प्रतीकवादले प्रभाव जमाउन शुरू गरेको थियो । यस प्रभावको परिणामस्वरूप स्वच्छन्द कविताहरूको विकास भयो । इज्रा पाउण्ड र एमी लोवेलको विम्बवादमा पनि यसैको अप्रत्यक्ष प्रभाव परको छ । विसौं शताब्दिमा फ्रान्सेली प्रतीकवादले अमेरिकालाई पनि ध्यानाकर्षित गऱ्यो र यूरोपमा कार्यरत अमेरिकीहरूले अमेरिकाको सौन्दर्यबोधमा फ्रान्सेली कविताको प्रभावलाई अन्तर्भूत गराए ।

अमेरिकी कविहरूमा हार्ट क्रेनलाई उनमा शुरू शुरूको कविताको आधारमा पूर्णतया प्रतीकवादी मानेमा छन् भने कसै कसैल टि. एस. इलियटलाईपनि आफ्नो प्रयोजनका लागि प्रतीकवादको उपयोग गरेको दावि गर्छन् । विलियम कार्लोस विलियम र अर्किवाल्ड माक्लीशका केही कविताहरूका विषयगत पक्ष प्रतीकवादी व्यापकता भित्र परे पनि वालेश स्टिभेन्स विषय र प्रविधि दुवैमा प्रतीकवादी मानिन्छ ।

रोमाञ्चवादको संगसंगै आधुनिक 'सौन्दर्यबोध' अथवा 'कलाको दर्शन शास्त्र' उद्‌बोधित भयो । कोलरीजको साथसाथै कान्त, हेगल, शीलरले प्रतीक र सौन्दर्य अनुभूति सौन्दर्य सामञ्जस्यता र कला तत्वको विशिष्ट स्वभाव को समकालीन वैचारिक व्याख्याहरू अघि सारेका थिए। यो सौन्दर्य सिद्धान्तको केन्द्र प्रतीकको अर्ध रहस्यात्मक व्याख्या थियो । रोमान्ववादमा प्रतीक नै समपूर्ण समस्याको झण्डै झण्डै समाधान थियो । साधारण जीवनमा जवाफ दिन नसकिएका विषय र वस्तुको बीच, सांसारिक र सीमीतता बीच, संवेदना र धारणा, भौतिक र आध्यात्म बीच कृत्रिमता र आकस्मिकता बीच विद्यमान असङ्गतिहरूको यस प्रतीकको प्रयोजनले चमत्कारिक हल गर्न सकिन्छ । समाजमा उत्पादित वस्तुहरू निर्जीव र निस्क्रिय र मानवीय विषयभन्दा असंलग्न देखिन्छन् । तर प्रतीकले यस्ता तटस्थता र संवाहनको बीच, रूप र प्रखरता बीच, जगत र मन बीच सम्बन्ध स्थापित गरिदिन्छन् । प्रतीकले जड शरीरमा आध्यात्मिक सत्य संचार गरि दिन्छन् । प्रतीकको प्रयोजनले निष्प्राण तार्किक विश्लेषणको आवश्यकतालाई निषेध गरेर प्रत्यक्ष अनुभूति संभव वनाइदिन्छ ।

प्रतीकको प्रयोजनलाई आधार बनाएर साहित्यिक विवेचनाको धारणाको विकास भएपछि 'प्रतीकवाद' को रूपमा सो धारणा समालोचकहरूमा देखा पर्न आएको हो । सन् १९५७ मा प्रकाशित नर्थ रोप फ्राइको 'अनाटोमी अफ् क्रिटिसिज्म' पुस्तकमा समालोचनालाई व्यक्तिगत अर्थबोध प्रकृया अथवा विषयगत मान्यताको विवेचना भन्दा पनि वस्तुगत प्रणालीको रूपमा स्थापित गर्दै लानु पर्ने कुरामा जोड दिइएको छ । प्रणालीमा वांध्ने नियमहरू विभिन्न क्रम (Modes), बुट्टा (archetypes), मीथ (Myths) र बान्की (genres) हरूमा छन्, जसले साहित्यलाई संरचना दिन सक्छ । सम्पूर्ण साहित्यका चार जराहरू छन्– सुखान्त, रोमाञ्चक, दुःखान्त र व्यंगात्मक मीथका चार चरणहरू । त्यस्तै साहित्यिक क्रमलाई सिद्धान्तमा बाँध्न सकिन्छ, जस्मा मीयका नायक अर्काको तुलनामा माथि भएता पनि परिवेशभन्दा होइन र शुखान्त र यथार्थमा सबैसङ्ग बराबरीको हैसियत राख्दछ र व्यङ्गयात्मकमा अरूभन्दा तल हुन्छ । दुःखान्तले मानवीय एक्लोपनाको चित्रण गर्दछ भने सुखान्तले मानवीय मिलनको । यी

व्याख्याहरूको आधारमा प्रतीकवादमा तीनवटा प्रारूपहरूको पहिचान गरिएका छन्– दैविक (apolalyptic), वैशाचिक (domonic), र मानवीय (analogical)

संरचनावादको पूर्वाभ्यासको श्रेय पनि नर्थरोप फ्राइलाई दिंदा प्रतीकवाद संरचनावादको प्रारम्भिक रूप मान्न सकिन्छ । प्रतीकवाद र संरचनावादको क्रमिक सम्बन्ध गाँस्न एउटा सानो दृष्टान्त प्रयोग गर्दा स्पष्ट्याउन सजिलो पर्ला । दृष्टान्त यस प्रकार छ - एक जना केटो आफ्नो बाबुसँग झगडा गरेर घरबाट बाहिर निस्कन्छ र दिउँसोको पोल्ने घाममा जङ्गलको बाटो हिंड्दा एउटा गहिरो इनारमा खस्न पुग्छ । बाबु आफ्नो छोरालाई खोज्दै इनार-सम्म आइपुग्दछ । इनारभित्र अँध्यारोले गर्दा छोरालाई देख्न सक्दैन । त्यतिवेला नै सूर्य टाउकोमाथि पुग्दछ र इनारको गहिराईमा घाम लाग्छ र छोरोलाई देखेपछि इनारबाट बाहिर निकाल्छ । बाबु-छोरा दुवै हर्षित भई सँगै घर फर्कन्छन् ।

यस दृष्टान्तमा प्रतीकवादी विश्लेषण गर्दा मनोविश्लेषकीय समालोचकले प्रतीकात्मक अडिपस कम्प्लेक्स देख्दछ र मानववादी समालोचकले मानवीय सम्बन्धमा उब्जने प्रतीकात्मक जटिलता देख्दछ । संरचनावादी समालोचकले भने अनेक संरचनाहरू देख्दछ । छोरा र बाबुको झगडालाई निर्बलले बलियोको विरोध गरेको, छोरा जङ्गलमा हिंडेकालाई समानताप्राप्तिको प्रतीकात्मक अभिव्यक्ति गरेको, इनारमा खस्नु पुनः पुरानै शक्ति-संरचनामा जकडिनु अर्थात् निर्बलियोलाई सघाएर मानवीय मिलनको परिदृष्य दर्शाउन खोजेको अर्थ्याइन्छ ।

फर्डिनान्ड डि सासुरको भाषालाई सङ्केतहरूको प्रणालीको रूपमा हेर्ने सिद्धान्तको धरातलमा उभिए सन् १९६० तिर साहित्यिक संरचनावादको औपचारिक प्रवेश मानिन्छ । हरेक सङ्केतले सूचक र सूचितका बीचमा सम्बन्ध स्थापित गरिदिन्छन् । साहित्य पनि एउटा साङ्केतिक प्रणाली हो जुन प्रतीकवादको रूपमा उम्रेको छ । प्रतीकवादको स्वभावको अध्ययन र यसको सैद्धान्तिक प्रतिपादन साहित्यिक समालोचकको सरोकारको क्षेत्र हो ।

प्रतीकले वस्तु र विषयको बीचमा समीकरण स्थापित गरी विषय स्पष्ट पार्ने प्रतीकवादी सिद्धान्त प्रवल देखिए तापनि विक्टर राक्लोवस्कीको अपरिचित तुल्याउने (defamiliarization) सिद्धान्तद्वारा आलोचित नभएको होइन । प्रतीकवादको सही व्याख्यामा सैद्धान्तिक वादविवाद उठे तापनि अठारौं शताब्दीमा साहित्यलाई फराकिलो पार्ने भूमिका निर्वाह गरेकोमा प्रतीकवादलाई श्रेय नदिई सुख छैन ।

नेपालका विभिन्न भाषाको साहित्यमा पनि वि. सं. २००७ अगाडिको राणाकालमा रोमाञ्चवादी प्रतीकहरूले मुक्ति आन्दोलनको बोझ बोक्नु परेको थियो । कवि शीरोमणी लेखनाथ पौड्यालको 'पिंजराको सुगा' युग कवि सिद्धिचरण श्रेष्ठको वर्षा कविताहरू यसका उत्कृष्ट नमुनाहरू हुन् । पिंजरा र सुगा दुवै प्रतीक हुन् । स्वतन्त्रताको आकांक्षा राख्ने कविले राणाकालीन शासनलाई पिंजरा र आफूलाई त्यस पिंजराभित्र कैद जिवनको रूपमा अभिव्यक्त गरेका छन् । त्यस्तै 'वर्षा'ले फोहर कसिंगरहरू बगाएर लग्ने प्रसंगलाई देशमा परिवर्तन आवोस् भन्ने आकांक्षा अभिव्यक्त हुन्छ ।

पंचायत कालमा आधुनिक कविताहरुमा विशेष रूपमा प्रतीकहरूको प्रयोजन भयो । उदाहरणको लागि पञ्चायती राजनीतिक व्यवस्थासँग विरोध र आक्रोश जनाई कवि

वैरागी काइलाले लेखेको मात्तेको मान्छेको भाषण कविता हो । यसमा सडकको सांघुरोपनलाई पंचायती व्यवस्थाको सांघुरो डायरासङ्ग प्रतीकात्मक तादात्म्य जोडिएको छ । पंचायती कालमा यस प्रकारका आधुनिक विद्रोहजन्य कविताहरू थुप्रै प्रतीकात्मक अभिव्यक्ति बोकेर देखा परेका थिए ।

– के. मा. शा.

प्रभाववाद– प्रभाववाद चित्रकलाको क्षेत्रमा उन्नाइसौं शताब्दीमा फ्रान्सबाट शुरू भएको एउटा आन्दोलन हो । 'प्रभाववाद' अङ्ग्रेजीभाषाको 'इम्प्रेसनिज्म' तथा फ्रेन्चभाषाको 'इम्प्रेसनिज्मे' शव्दको नेपाली पर्याय हो । संज्ञा शब्द 'इम्प्रेसन'(ल्याटिनमा 'इम्प्रेसनम')को मूल सकर्मक क्रियारूप 'इम्प्रेस' वा इम्प्रिन्ट'को वैकल्पिक धातु आधुनिक फ्रेन्चभाषामा 'एम्प्रियन्टे' तथा प्राचीन फ्रेन्चमा 'एम्प्रिएन्टर' भएको पाइन्छ । 'इम्प्रेसन' शव्दको अर्थ कुनै वस्तुको प्रेषण वा चापद्वारा कुनै अर्को वस्तुमा पर्न गएको अङ्कन, छाप वा चिह्न हुन्छ ।

कलाक्षेत्रमा प्रभाववाद वा इम्प्रेसनिज्म शब्दको प्रयोग सर्वप्रथम एकजना लिरोय नामक कलासमीक्षक तथा पत्रकारले उपहासात्मक ढङ्गले गरेका हुन् । सन् १८६३ मा प्यारिसमा एउटा 'चित्रकला-प्रदर्शनीको आयोजना गरिएको थियो । त्यसवेला आयोजक-मण्डलीले चित्रकार मानेलाई त्यस सालोनमा भाग लिन दिएन । यसकारण माने, अनि उनीजस्तै अन्य प्रतिभाशाली चित्रकारहरूको अलग झुन्ड तयार भयो । तत्कालीन सम्राट् नेपोलियन तृतीयको अनुमति पाएर त्यो छुट्टिएको युवप्रतिभाको झुन्डले सन् १८७४ मा एउटा प्रदर्शनीको आयोजना गऱ्यो जुन 'सालोन दे रेफ्यूजेस' अर्थात् 'अस्वीकृतहरूको प्रदर्शनी' नाउँले चिनिन्थ्यो । यस समूहमा विशेष गरी माने, ह्विसलर, अलफोंस, लेग्रो, फार्तिं लातोर, हार्पिंग्निज, रेनोआ, क्लाड मोने आदि प्रमुख थिए । यस प्रदर्शनीलाई स्थापित चित्रकारहरूले अमान्य ठहराएका थिए । यसै प्रदर्शनीमा क्लाड मोनेको 'इम्प्रेसन सेटिङ सन' अर्थात् 'सूर्यास्त-प्रभाव'नामक चित्र पनि राखिएको थियो । यस चित्रको धेरैले खिल्ली उडाएका थिए, यहाँसम्म कि 'इम्प्रेसन सेटिङ सन'सँग राखिएका जम्मै चित्रहरूलाई नै इम्प्रेसनिस्ट भन्न थालियो भने तिनका चित्रकारहरूलाई चाहिँ इम्प्रेसनिस्ट चित्रकार । यसरी यो 'इम्प्रेसनिस्ट' शब्द विस्तारै विश्वव्यापी वन्न पुग्यो । वास्तवमा इम्प्रेसनिस्टहरूकै एउटा निश्चित आन्दोलनलाई बुझाउने शव्दको रूपमा 'इम्प्रेसनिज्म' शब्द प्रयुक्त छ र यसैको नेपाली पर्याय हो 'प्रभाववाद' ।

प्रभाववादका प्रमुख प्रयोक्ता तथा प्रतिष्ठाताहरूमा मोने, देगा, माने, पिस्सारो, सिस्ले, सेजाँ, रेनोआ, गुइलामिन, बर्थ मोरिसो आदि प्रमुख मानिन्छन् । उन्नाइसौं शताब्दीको उत्तरार्धदेखि विकसित भएको यस आन्दोलनसँगै चित्रकलामा आधुनिक युगको सूत्रपात भएको ठानेका छन् कतिपय आलोचकहरूले ।

प्रभाववादको प्रेरणाभूमि पहिल्याउँदै जाँदा युरोपेली चित्रकलामा देखा परेको प्रकृतवाद, अनि गुस्ताभ कोर्बे (१८१९-७७) आदिबाट उठान गरिएको यथार्थयवादसम्म पुग्नुपर्ने हुन्छ । क्लाड मोनेको 'सूर्यास्त-प्रभाव'नामक उपर्युल्लिखित चित्रमा अस्तगामी सूर्यको आलोकले समुद्रतह तथा त्यसभित्र राता, पहेंला रङ्गका छवि-प्रतिच्छवि उत्पन्न गरेको दृश्य अङ्कित छ । यसमा तूलिकाका अस्फुट स्पर्शहरू छन्, चित्रणपद्धति परम्परागत रेखीय नभएर विन्दुमूलक छ । यस्ता विन्दुमूलक चित्रहरू शुरूशुरूमा अनाकर्षक र नीरस मानिएकाले तिव्र आलोचनाको शिकार पनि

हुनुपर्‍यो । तर यही बिन्दुवाद नै पछि प्रभाववादको विशेष शैलीगत आधार हुन पुग्यो। कतिपय कलासमीक्षकले प्रभाववादलाई यथार्थवादकै परिविस्तार मानेका छन्। यथार्थवाद टुङ्गिने अनि प्रभाववाद शुरू हुने कुनै स्पष्ट सीमारेखा छैन, तर कति चाहिँ निर्धक्क भन्न सकिन्छ भने यथार्थवादको अवसानपछि प्रभाववादको उत्कर्षकाल शुरू हुन्छ अनि उत्तर प्रभाववादको शुरुवातसम्मै यो कायम भइरहन्छ ।

प्रभाववादीहरूको यो विन्दुचेतना र सायनविज्ञानका नवआविष्कारबाट प्रभीवत छ । हेमहोल्ज तथा अरू वैज्ञानिकहरूले रङ्ग तथा सूर्यकिरणसम्बन्धी नौला आविष्कारका क्षितिज उघारेपछि त्यसको सोझो प्रभाव चित्रकलामा पर्न गयो। टाढाबाट हेर्दा पृथक्-पृथक् बिन्दुहरू सम्बद्ध देखिन्छन् भन्ने तथ्यबाट बिन्दुवाद पुष्ट छ। प्रकाश र रङ्ग पनि सापेक्ष हुन्छन् भन्ने वैज्ञानिक दृष्टिकोण पनि महत्त्वपूर्ण देखियो । यसरी वैज्ञानिक चिन्तन नै चित्रकारहरूको अन्त:प्रज्ञा बन्यो । पुराना अवैज्ञानिक र रूढिवादी धारणाहरूलाई उनीहरूले मिल्काइदिए । यसअघिका स्वच्छन्दतामूलक यथार्थवादी, पूर्वराफेली, राफेली तथा भूदृश्याङ्कनपरक चित्रहरूमा अवैज्ञानिक रङ्गसंयोजना हुन्थ्यो, प्रकाशप्रयोग अधकल्चा र धमिला हुन्थे, दृश्यहरू कल्पित र अवास्तविक हुन्थे। यो एकरसतालाई तोड्न काल्पनिक दृश्यलाई होइन तर साक्षात् दृश्यावलोकनको विधि अपनाइयो। चित्रकारहरू प्रकाशमय स्थलमा गईगई चित्र कोर्न थाले ।प्रकृतिको खुल्ला काख चित्रकारहरूको कार्यक्षेत्र बन्यो। यसैकारण प्रभावादीहरूलाई प्लेन एयर स्कूल अब् पेन्टिङ अर्थात् उन्मुक्त वातावरणको चित्रकार पनि भनिएको हो ।

उन्नाइसौं शताब्दीमा दृग्विज्ञानको क्षेत्रमा धेरै प्रगति भयो। फ्रान्सेली वैज्ञानिक चेभरेलले लेखेको रङ्गसम्बन्धी एउटा पुस्तक उदीयमान चित्रकारहरूको निम्ति अत्यन्त उपयोगी सिद्ध भयो । यस पुस्तकबाट उनीहरूले रङ्गको जटिलताबारे जानकारी पाए । उदाहरणार्थ, नजीकबाट हेर्दा घाँस हरियो देखिए तापनि टाढाबाट घाँस भरिएको पहाड हेर्दा नीलो देखिन्छ। घाँसको हरियोपन माथि वायुमण्डलीय नीलो रङ्ग पर्दा नै त्यस्तो देखिएको हो। सूर्यकिरणका रङ्गहरू दिनभरि नै परिवर्त्य हुन्छन्, यी किरणले स्पर्श गरेका वस्तुका रङ्ग पनि उत्तिकै परिवर्त्य हुन्छन्। चित्रकार माने प्रकाशका यस्ता क्रीडाको अङ्कनलाई महत्त्वपूर्ण मान्थे। मानेले लेखेको धेरै व्यक्तिहरूको समूह भएको चित्रमा प्रमुख व्यक्ति को हो भनी सोद्धा उनले 'प्रमुख व्यक्ति प्रकाश हो' भनेका थिए । पछिल्ला प्रभाववादीहरूले प्रकाशको रङ्ग त्यसकै छायामा विद्यमान हुन्छ भन्ने पनि पत्तो लगाएका थिए ।

डेलाकुआको रङ्गविश्लेषण प्रभाववादको अर्को महत्त्वपूर्ण पक्ष हो। प्रत्येक रङ्गको एउटा सम्पूरक रङ्ग हुन्छ, कुनै रङ्गलाई निर्निमेष हेरि रहँदा त्यहाँ स्वत: त्यसको विपरीत रङ्गको उद्भावन हुन्छ, फलस्वरूप सबै रङ्गहरू आपसमा क्रिया-प्रतिक्रियाशील हुन्छन्- जस्तो डेलाकुआका अनुसार कुनै रङ्गमा निक्खरता ल्याउन त्यसको सम्पूरक रङ्गका समावेश गरिनुपर्छ। कुन रङ्गको सम्पूरक रङ्ग कुन हुन सक्छ इत्यादि कुराको गहन शोधको सम्भावनाबारे उनी विश्वस्त थिए । रातो, नीलो अनि पहेंलो रङ्गलाई शताब्दीयौंसम्म चित्रकलामा तीन आधारभूत रङ्गका रूपमा मानिएको थियो, तर अब वैज्ञानिक अनुसन्धानबाट चित्रकारहरू के कुरामा सचेत भएका छन् भने यी तीनवटा रङ्ग प्रमुख रङ्गद्रव्य हुन सक्छन्, तर सूर्यकिरणको सापेक्षतामा भने

यी तीन रङ्ग आधारभूत हुँदैनन् । किरणका आधारभूत रङ्गहरू हरियो, सुन्तले-रातो तथा नील-बैजनी हुन् भन्ने पनि चित्रकारहरूले थाहा पाए। अझै के पनि ज्ञात भयो भने नीलो प्रकाशमा सुन्तले रातो रङ्ग मिसाउँदा पहेंलो रङ्गको सृष्टि हुन्छ, यसैले पहेंलो रङ्ग चित्रांकनका लागि प्राथमिक, अनि प्रकाशको लागि द्वितीय महत्त्वको हुन्छ । यो रोमाञ्चकारी रहस्योद्घाटनपछि चित्रकारको रङ्गचेतनामा आमूल क्रान्ति आयो। प्रभाववादीहरूले कालो रङ्गको त प्रयोगै गरेनन्। उनीहरूका अनुसार कालो रङ्ग प्रकृतिमै छैन, कालो रङ्ग भन्नु खालि नीर, गाढा-हरियो अनि गाढा-वैजनी मात्रै हो । जति बढी रङ्गहरू आपस्तमा मिसायो उति रङ्गको टलक नष्ट हुने हुनाले प्रभावादीहरूले निस्फिक्रीसँग रङ्गसम्मिश्रण गर्नबाट आफूलाई संयमित राखे, बरु तूलिकाले हल्का स्पर्श मात्र गरे। प्रभाववादीहरुको निम्ति छाया प्रकाशको अनुपस्थिति होइन तर बेग्लै प्रकारको प्रकाश नै हो। यसरी प्रभाववादका दुई स्पष्ट मान्यता देखिन्छन्- (१) प्रकृतिको अंश-अंशमा अवलोकन गर्ने दृष्टिकोणको सट्टा कुनै दृश्यविशेषलाई एकैचोटि झ्वाम्म दृष्टिगोचर गर्ने दृष्टिकोणको प्रतिष्ठापन तथा (२) कालो-सेतो रङ्गमा आधारित रङ्ग योजनाको सट्टा सूर्यकिरणका रङ्गहरूमा आधारित रङ्गयोजनाको प्रतिष्ठापन ।

प्रभाववाद एउटा नागरकला हो। नागर चेतना सधैं प्रभाववादको पृष्ठप्रेरणा रहेको छ । नागरदृश्यहरूलाई प्रश्रय दिन्छ भनेर मात्रै होइन संसारलाई नै नागर दृष्टिले हेर्छ अनि आधुनिक यान्त्रिकतापीडित थकित व्यक्तिका संवेदनाले बाह्य संसारप्रति प्रतिक्रियाशील रहन्छ भन्ने अर्थमा पनि यसलाई नागरकला भनिएको हो। निक्खुर क्षणानुभूति तथा नगरीय द्रुतपरिवर्तनशीलतालाई अभिव्यक्ति दिने भएकोले प्रभाववादी शैलीलाई नागरशैली पनि भनिन्छ । इन्द्रियानुभूतिका नौला आयामहरूको उद्घाटन गर्न सक्षम भएकोले प्रभाववादलाई पाश्चात्य कलाको एउटा महत्त्वपूर्ण मोड मानिन्छ। अनुभूति ऐन्द्रिक र द्रुतपरिवर्त्य हुन्छ भन्ने यसको मान्यताले पारम्परिक स्थिर विश्वदृष्टिलाई बिस्तारै पराभूत गरिदियो ।

वस्तुत: प्रभाववाद कालनैरन्तर्यमाथि क्षणविशेषको प्रभुत्व हो। एउटै नदीमा दुइपल्ट खुट्टा हाल्न सकिँदैन भन्ने हेराक्लेटसीय भनाइ झैं समयको प्रवाहमा बग्दै आएका हरेक घटना आफैंमा विशिष्ट र अद्वितीय हुन्छन् अनि प्रत्येक घटना यस्ता अप्रतिम क्षणहरूको पुञ्ज हो भन्ने अवबोधन हो प्रभाववाद । प्रभाववादका अनुसार वास्तविकता भविता (being) होइन भाव्यता (becoming) हो, स्थिति होइन प्रक्रिया हो। प्रत्येक प्रभाववादी चित्र अस्तित्वको अविच्छिन्न गतिशीलतामा एउटा क्षणविशेषको अङ्कन हो, परम्परागत रेखाङ्कनको सट्टा तूलिकाको हतारिलो बिन्दुस्पर्शको, प्रकाशपुञ्जका बहुविध क्रीडाहरूको अङ्कन हो, द्रुतपरिवर्तनशील स्थितिहरूको तात्कालिक अनुभूति हो । यो आत्मकेन्द्रित सौर्यबोध हो । सक्रिय व्यावहारिक जीवनको रोमान्टिक परित्याग हो । वस्तुहरूको सतही अवबोधनको ठाउँमा सोझो चाक्षुष संवेदनलाई पुन:प्रतिष्ठित गराएकोले प्रभाववादलाइ यसअघिका यावत् कलाभन्दा उपल्लो दर्जाको मान्नुपर्दछ । मोनेका 'सूर्यास्त-प्रभाव' तथा 'भर्नोनको चर्च पिस्सारोको 'सानी नोकर्नी' रेनोआको 'छाताहरू' देगाको 'मञ्चमा नर्तकी' सिग्न्याकको 'भेनिस सानजर्जिओ' आदिलाई विशिष्ट प्रभाववादी कलाकृति मान्न सकिन्छ ।

उन्नाइसौं शताब्दीको उत्तरार्धतिर देखा परेका फ्रान्सेली कविहरू स्वयं प्रभाववादी

चित्रकार पनि थिए । उच्च सङ्गीत-चेतना भएका यी कविहरूको अभीष्ट कवितालाई यसको गुमेको सङ्गीतसम्पदाले पुनर्मर्यादित गराउनु थियो । कलामा भन्दा साहित्यमा प्रभाववादले अपेक्षाकृत चाँडै नै आफूलाई प्रकृतवाद, प्रत्यक्षवाद र भौतिकवादबाट अलग्ग्यायो र त्यस आदर्शका उद्घोषक बन्न पुग्यो जुन आदर्शको अभिव्यक्ति प्रभाववादको अवसानपछि मात्रै चित्रकलामा हुन थाल्यो । कलाको प्रभाववाद कवितामा प्रतीकवाद भएर देखा पऱ्यो । मलार्मेले भर्लिनको ऐन्द्रिक प्रभाववादबाट कवितालाई आध्यात्मिकतातर्फ उठाए। मलार्मे भन्थे, मविता बुझिनैपर्छ भन्ने केही छैन, कवितामा जतिसुकै हरफहरू पनि प्रयुक्त हुन सक्छन्, कहाँसम्म भने कविताको भावभङ्गीसँग सम्पर्क गराउने वाक्य-वाक्यांश मात्र पनि प्रयुक्त हुन सक्छन् ।

मलार्मेका यी अवधारणामा प्रभाववादको प्रभाव खुट्ट्याउन सकिन्छ। शुद्ध-कवितासम्बन्धी मलार्मेको परिभाषामा प्रभाववाद अनि त्यसमा केही अन्य तत्त्वहरूको समावेश छ। प्रतीकवादमा प्रभाववादका विशेषताहरू पाइन्छन्; जस्तै– ऐन्द्रिक संवेदनाको अन्तर्मिश्रण, श्रव्य-चाक्षुष संवेदनातर्फ बढी झुकाउ, कवितामा सङ्गीतको पुनःप्रतिष्ठा जस्ता मलार्मीय भनाइ तथा रूपकाश्रित बिम्बधर्मिता आदि ।

प्रभाववादी चिन्तनले बर्गसोंको दर्शनमा निक्खर अभिव्यक्ति पाउँदछ । बर्गसोंको कालचिन्तन नै प्रभाववादीय कालचिन्तनको मर्म हो। सङ्गीतकार वाग्नर तथा एमिली जोला, बाल्जाक तथा मोपासाँ आदि फ्रान्सका प्रकृतवादी उपन्यासकारहरूको कालचिन्तनमा प्रभाववादी कालचिन्तनको टड्कारो प्रभाव पाइन्छ । क्षणविशेषको अतुलनीयता फ्लबेयरका उपन्यासमा पाइन्छ। प्रभाववादी कालचिन्तन प्रथमतः चित्रकलामा, द्वितीययतः बर्गसोंको दर्शनमा र अन्ततः प्राउस्टका कृतिहरूमा क्रमिक रूपले विकसित हुँदै गयो। बर्गसोंको कालचिन्तनले प्राउस्टका उपन्यासहरूमा साहित्यिक अभिव्यक्ति पाएको छ ।

प्रसिद्ध कलासमीक्षक आर्नोल्ड हाउजर लेख्छन्- 'रसियाले प्रभाववादलाई ग्रहण गर्नु, अनि चेखभजस्ता लेखकको उदय हुनु यूरोपमा प्रभाववादको इतिहासको सर्वाधिक महत्त्वपूर्ण घटना हो । चेखभ सम्पूर्ण प्रभाववादी आन्दोलनका स्वच्छतम उदाहरण हुन् ।' चेखभले मानिसको व्यक्तिगत एकान्तलाई उदाङ्ग पारे। हठात् शुरू भएर हठात् टुङ्गिने चेखभका कथाहरूले देगाका चित्रहरूको सम्झना गराउँछन् । नित्से र अरू व्यवहारवादी दार्शनिकहरू पनि प्रभाववादबाट प्रभावित थिए । सन् १८७० तिर फ्रान्सेली साहित्यकारहरूमाझ छाएको रोमान्टिक शैथिल्यमा प्रकृतवादी उपन्यासकार एमिली जोलाले निकै स्फूर्ति भरे, तर प्रकृतवाद पनि आलोचकहरूबाट रुग्ण, अश्लील, अतिभौतिक, सस्तो र पाशविकतापूर्ण भन्ने जस्ता गाली पाएर अस्तप्रायः नै भयो। यसै स्थितिमा देखा परेका हुन् भर्लिन, मलार्मे र बोद्लेयर । चित्रकलामा झैं यिनीहरूका लेखनमा पनि नागरसंस्कृतिले प्रधानता पायो। बोदलेयरले गाउँलाई घृणा गरे। गोङ्कोरले प्रकृतिप्रति द्वेष देखाए। यी कविहरू दुई प्रकारले पलायनवादी भएः एक थरी उन्मुक्त यायावर या बोहेमियन भएर, अर्को थरी आफैभित्रको रहस्यलोकका यात्री भएर । आफ्नो समयको ह्रासोन्मुख स्थितिप्रति क्षुब्ध भएर नै दुवै थरीले त्यसो गरेका हुन्। चित्रकलामा प्रभाववाद उन्नाइसौं शताब्दीभरि मात्रै सीमित रह्यो, तर साहित्यमा यसले बीसौं शताब्दीलाई पनि स्पर्श गऱ्यो । आलोचनाको क्षेत्रमा वाल्टर प्याटर प्रभाववादका प्रमुख स्तम्भ मानिन्छन् । प्रभावात्मक

आलोचनामा आलोच्य कृतिको सम्पूर्ण समीक्षा नभएर आलोचकको मनमा अङ्कित प्रभावहरूकै मात्र वर्णन हुन्छ । प्याटरले 'एसेज फ्रम द गार्जियन'- मा वर्ड्सवर्थका कविताको प्रभाववादी आलोचना गरेका छन् । अनातोले फ्रान्स र डेभिड डेचिसले पनि प्रभाववादी समीक्षाको बचाउमा धेरै रचना लेखेका छन् । अनातोले फ्रान्सले गरेको एउटा जबरदस्त टिप्पणी यस सन्दर्भमा उल्लेखलायक छ; उनी भन्छन्– "उत्तम समालोचक त्यो हो जसले उत्कृष्ट कृतिहरूउपरको आफ्नो आत्माको साहसिक यात्राबारे बताउँछ ।" टी. इ. ह्यूम तथा एज्रा पौंड जस्ता कतिपय साहित्यकारहरूले प्रभाववादको घोर विरोध गरे तापनि इ. इ. कमिङ्ग्स, लोवेल आदि कविहरू भने प्रभाववादी रचनामै आस्थावान् भइरहे । यी कविहरूले प्रभाववादी चित्रकारहरूले अस्फुट रङ्गसंयोजना गरेझैं छन्द, शब्द, वाक्यविन्यास, अक्षर आदिका अनमेल संरचनाले विशिष्ट क्षणानुभूतिको अङ्कन गरे, तर यिनीहरू पनि वैचित्र्यप्रदर्शनको शिकार भएर प्रभावहीन बन्दै गए। रिम्बाड, भलेरी, हप्किन्स, एलियट, जोयस तथा भर्जिनिया उल्फ यी कवि-लेखकहरूलाई पनि कुनै न कुनै समालोचकले प्रभाववादी मानेको पाइन्छ । १९०६ मा सेजाँको मृत्यु भयो र प्रभाववादको अवसान पनि त्यसै वेला भयो ।

सन् १९०६ देखि चित्रकलाको क्षेत्रमा उत्तरप्रभाववादको आविर्भाव भएको मान्नु युक्तिसङ्गत देखिन्छ । 'उत्तरप्रभाववाद' भन्ने शब्दको प्रयोग सर्वप्रथम कलासमीक्षक रोजर फ्राइले सन् १९१०मा गरेका थिए। माने, सेजाँ, गोगाँ, भ्यानगग, सेउराट, मतिश, पिकासो, लोत्रेक, राइजलबर्ग, उत्रिलो, मिलाई, डाली आदिका कलालाई समग्रमा बुझाउनको लागि नै 'उत्तरप्रभाववाद' शब्दको प्रयोग गरिन्छ । उपर्युक्त चित्रकारका कृतिहरूको प्रदर्शनी सन् १९१० म लन्डनस्थित ग्राफ्टन ग्यालेरीमा रोजर फ्राइद्वारा आयोजित गरिएको थियो । प्रभाववादपछिका केही कलागत प्रवृत्तिहरूलाई बुझाउन काम चलाउ शब्दको रूपमा यस शब्दको प्रयोग गरिएको थियो । सेजाँ, गोगाँ, भ्यानगग, डाली, पिकासो, लोत्रेक आदिले उत्तरप्रभाववादी धारालाई विकसित र शाखायित पार्दै लगे। इन्द्रियानुभूतिको मरिमेटाइ, प्रकाशको सर्वोपरिता, कालनैरन्तर्यमा क्षणविशेषको प्रभुत्व तथा परम्पराविमुखता जस्ता प्रभाववादी मान्यताहरूको यिनीहरूले एक मुख भएर विरोध गरे । कतिपय सैद्धान्तिक मतवैभिन्य हुँदा हुँदै पनि यी उत्तरप्रभाववादीहरूमा धेरै मतैक्य थियो, जस्तै- आफ्नो कलाप्रति दृढ प्रतिबद्धता, जापानी चित्रप्रति झुकाउ, व्यक्तिचित्रमा मनोवैज्ञानिक गहनताको प्रतिपादन, अनि प्रभाववादीहरूभन्दा बढ्ता निर्धक्क, साहसी ढङ्गले आकार, रङ्ग र प्रकाशको प्रयोगतर्फ रुचि । आर्नोल्ड हाउजर लेख्छन्- 'आफ्नो जीवनदृष्टिलाई व्यक्त गर्न सचेत रूपमा वस्तुलाई विरूपीकरण गर्ने तथा वास्तविकतासम्वन्धी सबै भ्रमहरूलाई परित्याग गर्ने कलाहरूमा उत्तर प्रभाववादी कला पहिलो हो ।' उत्तरप्रभाववाद शब्दको अर्थव्याप्तिभित्र दादावाद, अतियथार्थवाद, घनत्ववाद, निर्माणवाद, भविष्यवाद तथा अभिव्यञ्जनावाद पर्दछन् । उत्तर प्रभाववादीहरूको प्रकृतिप्रयोग पुनर्रचनात्मक नभएर उल्लङ्घनात्मक छ । उत्तरप्रभाववादी कलाले आकर्षक रूप, हृदयस्पर्शी रङ्गसंयोजना जस्तो चित्ताकर्षक तत्त्वहरू सबै नै त्यागेकोले यसलाई कुरूप कला पनि भनेका छन् हाउजर प्रभृति कतिपय विद्वान्ले ।

प्रभाववादको कलागत धरोहरलाई भत्काउने क्रममा दादावादको नाउँ पहिला

आउँछ । युद्धोन्मुख सभ्यताको विरुद्ध सन् १९१६ देखि ट्रिस्टन जाराद्वारा प्रवर्तित दादावादले अवचेतन मनको यथावत् अभिव्यक्तिलाई चेतन मनको सपाट अभिव्यक्तिभन्दा स्तरीय हुने ठान्यो। दादावादी युवा चित्रकारहरू घोर अराजकतावादी पनि थिए। उनीहरूको निम्ति पारम्परिक अभिव्यक्ति-प्रणालीहरू सबै नै त्याज्य बने। पुराना पद्धतिजति जम्मै त्यागेर नयाँको मात्र सन्धान गर्ने क्रममा दादावाद दुरूह बन्न पुग्यो। दादावादको घोषणा-पत्रमै भनियो 'अनन्तको कसीमा हेर्दा मानिसका यावत् क्रियाकलाप अर्थहीन छन्' । यसरी उनीहरू प्रकारान्तरले नकारवादी थिए । दादावादका प्रमुख चित्रकार जीन आर्प र अर्नस्ट माक्स हुन्। यिनीहरूको कोलाज शैली प्रसिद्ध छ। दादावादकै अनुवर्ती भएर कलाक्षेत्रमा देखा परेको अतियथार्थवादले पनि दादावादले झैं अवचेतनमा आस्था राख्दछ। फ्रायड, हिगेल र मार्क्सका साहित्यसिद्धान्तहरू यसका प्रेरक पृष्ठभूमि हुन्। आन्द्रे ब्रेतोँ यसका प्रमुख प्रवक्ता मानिन्छन्। उनका मान्यताहरू सन् १९२४-मा 'मेनिफेस्ट दु सरियलिज्म' नामक घोषणापत्रमा अभिव्यक्त छन् । बुद्धिसङ्गत, व्यावहारिक, सपाट र पारम्परिक अभिव्यक्तिले मानिसलाई अभिव्यक्त गर्न नै सक्छ के ? अतियथार्थवाद शङ्का गर्छ। जोन मइरो, जर्जिओ दि रिरिको, सेल्भेडोर डाली, पल डिलभाउ आदि चित्रकार अतियथार्थवादका विशेष स्तम्भहरू हुन्। दादावादकै अनुवर्ती भए तापनि अतियथार्थवादका अलग्ग र आफ्नै स्थापनाहरू सन् १९२० तिर देखिए । अतियथार्थवाद फ्रान्सबाट शुरु भएर अन्य धेरै मुलुकहरूतिर पनि प्रभावशाली भयो। सन् १९३६ को जून महीनामा लन्डनमा अतियथार्थवादी कलाको प्रदर्शन आयोजित गरियो जसको परिचय आलोचक-कवि हर्वर्ट रीडले दिए । आन्द्रे ब्रेतोँका अनुसार अतियथार्थवादको उद्देश्य मानवमनलाई सबै बन्धनबाट मुक्ति दिलाउनु, अनि बाह्य र आन्तरिक सत्यलाई एकाकार गर्नु हो । अचेतन र अचेतन मनका विचार प्रवाहको स्वाभाविक प्रस्तुतिबाट यो सम्भव हुन सक्छ। यसैकारण यस प्रकारको लेखनलाई 'स्वचालित लेखन' भन्ने नाम पनि दिइयो ।

सेजाँका पछिल्ला चित्रहरूमा पाइने अङ्कनप्रणाली तथा ज्यामितिक सिद्धान्तबाट अभिप्रेरित घनत्ववादका सर्वाधिक चर्चित व्यक्तित्व हुन् पाब्लो पिकासो। घनत्ववादको उत्थान र विकासमा जर्ज ब्राकको भूमिका पनि महत्त्वपूर्ण छ। शक्ति नै सौन्दर्य हो अनि वक्ररेखाभन्दा सरलरेखा प्रभावशाली हुन्छ भन्ने उनीहरूको भनाइ छ । फरनान लेगे, अल्बार ग्लीज आदिले पनि घनत्ववादलाई निकै परिमार्जित गरे। घनत्ववादमा रूप मुख्य हुँदैन । कणहरू, तलहरू, खण्डहरू मुख्य हुन्छन्। घनत्ववादीहरू रूपको पूर्णत: विनाश चाहन्छन्, अनि रूपको अमूर्तताको सन्धान गर्छन् । पिकासोका 'कानवाइलरको चित्र' 'ग्वेर्निका' 'मतिलामा महिलाको शिर' आदि चित्रहरू विशिष्ट घनत्ववादी कृतिहरू हुन्। घनत्ववादकै प्रभावस्वरूप कलाक्षेत्रमा निर्माणवाद तथा भविष्यवाद जस्ता नयाँ प्रयोग र दृष्टिकोणहरू देखा पर्छन् । अमूर्तकलाबाट परिप्रेरित निर्माणवादका प्रमुख स्तम्भहरू हुन् पाइ मोन्द्रैं, नाम गाबो, निकोलस पेबसु, बेन निकल्सन आदि । कुनै वस्तुको वास्तविकता त्यस वस्तुको सतहमा होइन अन्तरमा रहेको हुन्छ भन्ने मताग्रहमा रही निर्माणवादले त्यही आन्तरिक 'अदृष्ट वस्तु'को सन्धान गर्ने लक्ष्य राख्छ । आन्तरिक आवेगहरूको अभिव्यक्ति बाह्य रूपको कुनै सहायताविनै पनि गर्न सकिन्छ भन्ने उनीहरूको मत छ ।

कलाक्षेत्रमा भविष्यवादका प्रवक्ता भएर

इटालीका कवि फिलियो तोमासो मारिनेत्ती देखा परे । 'भविष्यवादको आधार, अनि सिद्धान्त' भन्ने मारिनेत्तीको घोषणापत्र सन् १९०९ मा प्रकाशित भयो। बोसियोनी बुसोनी, ज्योभानी बोल्डिनी आदि अन्य प्रख्यात भविष्यवादीहरू हुन्। यिनीहरू साहित्य तथा कलामा हिंसा, आक्रामकता, युद्ध, सङ्घर्ष, आवेग, गति, तरङ्ग र उन्मुक्तताको उपासना गर्छन्। एसियाली कवि मायाकोव्स्की रूसमा भविष्यवादको मर्मज्ञ प्रवक्ता मानिन्छन्। अर्का कवि बोरिस पास्तरनाक पनि भविष्यवादमा निकै आस्था राख्दथे। घनत्ववादी भविष्यवाद, अहम् भविष्यवाद जस्ता भविष्यवादका प्रशाखाहरू पनि युरोपेली कला र साहित्यमा देखिए । गियाकोमो बल्ला, नेविन्सन, लुइगी रुस्सोली, गिनो सेवरिनी आदि चित्रकारले भविष्यवादलाई अझै परिष्कार र प्रसिद्धि दिलाए । विज्ञानका आविष्कारहरूले पुराना विश्वास र मान्यताहरू थोत्र्याउँदै लगेको यस युगमा भविष्यवादीहरूको आस्था निरन्तर गतिशीलतामा रहन पुग्यो, यथास्थितिप्रति विद्रोह दर्शाउँदै उनीहरू तेज, आवेग, गतिमयता आदिका पुजारी बने ।

यथार्थवाद र प्रकृतवादको विरोधमा कला र साहित्यको क्षेत्रमा अभिव्यञ्जनावादको अभ्युदय भएको हो । भिन्सेन्ट भ्यानगग, एडवार्ड मन्च तथा क्यान्डिन्स्की अभिव्यञ्जनावादका अनन्य उदाहरण हुन् । अभिव्यञ्जनावादीहरू नितान्त निजी तथा तीव्र व्यक्तिगत आवेग, धारणा अनि मनःस्थितिको अभिव्यक्तिका पक्षधर हुन्छन् । जर्मन उपन्यासकार फ्रान्ज काफ्काका उपन्यासहरू अभिव्यञ्जनावादका अनन्य उदाहरण हुन् । अङ्ग्रेजी नाटककार इउगिन ओ निल, सियान ओ क्यासे तथा जेम्स जोइसको उपन्यास 'यूलिसिस'का कतिपय अंश अभिव्यञ्जनावादी छन्। टी. एस. इलियटका कतिपय कवितालाई पनि विद्वान् आलोचकहरू अभिव्यञ्जनावादअन्तर्गत राख्दछन् । अभिव्यञ्जनावादका जनक दार्शनिक वेनडेट्टो क्रोचे हुन् । कलासृजन र कलास्वादनको प्रक्रियालाई क्रोचेले भिन्न मानेका छैनन्। यो सिद्धान्त 'सौन्दर्यवादी' दृष्टिकोण पनि भनिन्छ अनि यसमा बुद्धितत्त्वभन्दा हृदयतत्त्वलाई बढी मान्यता दिइएको हुन्छ । नेपाली साहित्यमा सैद्धान्तिक र स्पष्ट रूपले प्रभाववाद नदेखिए तापनि समालोचना, उपन्यास, कविताजस्ता विधाहरूमा यसका छिटपुट प्रभाव भने देख्न सकिन्छ । प्रभाववादी आलोचनाको शीर्षस्थ स्तम्भ वाल्टर प्याटरका अनुसार कृतिमा कुनै समयविशेषको अनुभूतिको सन्धान गरेर त्यस्ता महत्त्वपूर्ण क्षणले पारेका प्रभावहरूको अङ्कन गर्नु नै प्रभाववादी आलोचनाको अभीष्ट हो। कुनै कृतिको अध्ययन गरेपश्चात् त्यसले आफ्नो मनमा उत्पन्न गराएका प्रभावहरूको सपाट अङ्कन गर्ने परम्परा ता नेपाली-समालोचनामा मोतीराम भट्टदेखिकै हो । मोतीरामको भानुभक्तवारे, रामकृष्ण शर्माको भानुभक्त र देवकोटावारे तथा हृदयचन्द्रसिंह प्रधानको 'केही नेपाली नाटक'बारे गरिएका आलोचनाहरू यद्यपि विवेचनात्मक र तुलनात्मक पद्धतिका छन् तथापि प्रभाववादी आलोचनामा झैं तिनमा प्रभावात्मकताको पक्ष पनि उत्तिकै टड्कारो छ । अनातोले फ्रान्स, वाल्टर प्याटर, डेभिड डेचेस तथा स्वीनबर्नका झैं निक्खर प्रभाववादी आलोचना भने नेपालीमा देखिएका छैनन् । ऐन्द्रिक संवेदनाबहुल प्रतीकहरूको आधारमा गोपालप्रसाद रिमालको 'आमाको सपना'का धेरै कविताहरूमा प्रभाववादी स्पर्श पाइन्छन् । ईश्वरवल्लभ, मदन रेग्मी, वैरागी काइँला तथा मोहन कोइरालाका कतिपय कविताहरूमा प्रभाववादी

प्रयोगहरू पाइन्छन्, जस्तै; चाक्षुष-श्राव्य आदि विम्बको सृजना, क्षणानुभूतिप्रति निष्ठा, प्रतीकाश्रित काव्यभाषाको प्रयोग इत्यादि ।

ईश्वरवल्लभ, वैरागी काइँला र मोहन कोइराला प्रभाववादभन्दा बढी उत्तर प्रभाववादबाट प्रेरित देखिन्छन् । नेपाली-साहित्यमा देखा परेको 'तेस्रो आयाम' आन्दोलनअन्तर्गत पर्ने रचनाहरूमा उत्तर प्रभाववादी विविध चिन्तनधाराका प्रत्यक्ष प्रभाव पाइन्छन्। इन्द्रबहादुर राईको 'कथास्था' नामक पुस्तकको 'आस्था' खण्डान्तर्गत तेस्रो आयामको सैद्धान्तिकताबारे विशद चर्चा गरिएको छ । तेस्रो आयामले मलार्मेको शून्यवाद, पिकासोको घनत्ववाद, जेम्स जोइस भर्जिनिया वुल्फ आदिका अतियथार्थवादी, अभिव्यञ्जनावादी तथा चेतनाप्रवाह-प्रणाली, क्यान्डिन्स्कीको अभिव्यञ्जनात्मक चित्र लेखन-पद्धतिबाट आपनो सैद्धान्तिक आधार तयार पारेको देखिन्छ। माने, सेजाँ, गोगाँ, म्यानगग, पिकासो, क्ले आदि उत्तरप्रभाववादी चित्रकारका कलासम्बन्धी चिन्तनबाट पनि तेस्रो आयामको लेखनप्रविधिलाई प्रशस्त प्रेरणा मिलेको कुरा 'कथास्था'मा उल्लिखित छ । उत्तरप्रभाववादी कलाधारणामध्ये एउटा बहुचर्चित धारा हो अतियथार्थवाद। प्रभाववादकै समयमा उपन्यासमा मनोविश्लेषण बहुप्रचलित थियो र यही नै अतियथार्थवादी लेखनमा परिणत भएको हो। मोहन काइरालाको 'लेक' कवितामा अवचेतनको सहज प्रस्तुति गर्न अतियथार्थवादी लेख-प्रविधि अँगालिएको छ । अतियथार्थवादका स्वैरकल्पना, चेतनाप्रवाह, अवचेतनको विमुक्ति र सहज उच्छलन जस्ता सबै तत्त्व 'लेक' कवितामा समाहित छन् । इन्द्रबहादुर राई र ईश्वरवल्लभका कथाहरू अभिव्यञ्जनात्मक छन्, कवितातर्फ भने वल्लभमा प्रभाववाद, अभिव्यञ्जनात्मकता, घनत्ववाद र अमूर्त कलाका मिश्रित प्रयोग पाइन्छन्। ध्रुवचन्द्र गौतम, पीटर जे. कार्थक, 'शिरीषको फूल'की पारिजात, किशोर पहाडी, भाउपन्थी, मनुब्राजाकी, मोहन कोइराला आदिका रचनाशिल्प उत्तरप्रभाववादी चिन्तनधाराबाट अभिप्रेरित र सम्पुष्ट छन् ।

– कु. जो.

प्रयोगवाद– प्रयोग पश्चिमतिर वादको रूपमा एकैचोटि जन्मेन। दादावाद, अस्तित्ववाद, विम्बवाद, घनत्ववादहरू घोषणापत्र लिएर आन्दोलनको रूपमा जन्मे, तर प्रयोगवाद जन्मेको तिथिमिति र घोषणापत्र कतै छैन । इ १९०० यताको पाश्चात्य साहित्यमा देखिएका अनेक प्रवृत्ति, नौल्याइँ, आन्दोलन, मोड, विद्रोह, घोषणा, अस्वीकृति, नारा र चिन्तनहरू, अनि तदनुरूप रचिएका कृतिहरूलाई यो समयको आँगनमा फिंजाएर हेर्दा मात्रै प्रयोगवाद फेला पर्दछ । तर पाश्चात्य समीक्षकहरू साहित्यलाई 'प्रयोगवादी' भन्दैनन्, त्यसको सट्टा 'साहित्यमा प्रयोगवादी प्रवृत्ति'को उल्लेख गर्दछन्। साहित्यमा 'प्रयोग' (experiment) ले 'वाद' (ism) को रूप लिएको छैन र लिन पनि सक्तैन । वरु प्रयोगमूलक वा प्रयोगपरक साहित्य र प्रयोगधर्मी स्रष्टा भन्नुमा औचित्य देखिन्छ ।

कलाबाट साहित्य हुँदै, पश्चिमबाट पूर्वतिर हुँदै इ. १९०० यता उदाएका विम्बवाद, अतियथार्थवाद, प्रकृतिवाद, भविष्यवाद, प्रभाववाद, दादावाद, अभिव्यञ्जनावाद, घनत्ववाद, अनेकौं टेक्निक (प्रविधि) र आन्दोलनका प्रभावमा जन्मेको नव साहित्य प्रयोगवादी (अब यसै शब्दको प्रयोग हुनेछ यहाँ) हो। मार्क्स, डार्विन, नित्से, हुसेर्ल, कामु, काफ्का, आइन्स्टाइन, एलिअट, चम्स्की, रसेल, ससूर, ब्लुम्फिल्ड जस्ता चिन्तकहरूको विचार वा दर्शनबाट प्रभावित साहित्य प्रयोगवादी

साहित्य हो । एन्टन चेखब, हेन्रिक इब्सेन, स्याम्युएल बेकेट, ह्यारोल्ड पिन्टर, डिलन टमस, लुइ म्याकनिस, अडेन, सिट्वेल, म्यान्स्फिल्ड, जेम्स जोइस एज्रा पाउन्ड, जर्ज अर्वेल, डब्लु बी, पिट्स, भर्जिनिया उल्फ जस्ता रचनाकारका सृजनामा देखिने साहित्य नै प्रयोगवादी साहित्य हो, किनकि यी वाद, यी व्यक्ति र यिनीहरूका कृति परम्पराको विरोधमा उभिएर नवीनताको सृष्टि गरेर लोकप्रिय पनि भएका छन् ।

यसप्रकार प्रयोगवाद साहित्यिक आधुनिकतावादसँगै जन्मेको धारणा हो । प्रयोगवादको तात्पर्य साहित्य-रचनाको समग्र परम्पराबाट मुक्त भएर नयाँपनको प्रयोग र आविष्कार गर्नु वा त्यसलाई पछ्याउनु भन्ने हो । रचनाकारबाट दृष्टिकोण, विषयवस्तु, शैली, वाक्यविन्यास, दर्शन, स्थापित परम्परा, स्वीकृति वा मान्यतामध्ये कुनै एक वा सबैलाई भत्काएर पनि रचनाकारितालाई जीवित राख्ने जुन चेष्टा हुन्छ त्यसैलाई प्रयोगवाद भन्न सकिन्छ । आधुनिक साहित्यले यस शताब्दीको शुरूदेखि आजसम्मको समयावधिलाई जनाउँछ ।

प्रथम विश्वयुद्धको समयमा विज्ञान अधिक शक्तिशाली भइसकेकोले त्यसको दुरुपयोगले मानव-संस्कृति र सभ्यता नै सङ्कटमा देखिए । त्यसैवेला देखिका रचनाकारहरूमा भय, चिन्ता, बोझ, सन्देह, र अस्तित्वहीनताले छोप्न थाल्यो र उनीहरू आत्मघाती प्रगतिमाथि घृणा व्यक्त गर्न लागे । पृथक्-करण, निराशा, सन्त्रास, भग्नाशा र कुण्ठाले ढाकिएका ती रचनाकारले स्थापित मान्यताउपर अनास्था प्रकट गर्न लागे । त्यसबेलाका कला र साहित्यले आधुनिक संस्कृतिउपर भएका सङ्घातहरूको चित्र उतार्न लागे । पाश्चात्य जगत्मा उठेको त्यो लहर फ्रान्स, बेलायत, अमेरिका, जर्मनी, इटाली हुँदै विश्वभर, फैलिँदै गयो । त्यसैले मलार्मे, एलिअट, जोइस, प्राउस्ट, उल्फ जस्ता रचनाकारका कृतिमा पराम्परा-प्रतिको मोहभङ्ग छ, स्थापनाप्रतिको विद्रोह र प्रयोगको चाहना तीव्र छ । उनीहरूका रचनाले बोक्ने विश्वचेतनामा यो भयाक्रान्त युगको, जटिलताले निलेका मानवजातिको र त्यो जटिल मन:स्थितिलाई अभिव्यक्ति दिने विलक्षण प्रयत्न थियो । दोस्रो महासमरको परिणाम झन् भयावह हुँदा जगत्ले झन् भयङ्कर त्रासदीको प्रत्यक्ष अनुभव गर्‍यो, अनि सारा विश्वास उल्टेपछि तज्जन्य अनुभूतिहरूलाई अभिव्यक्त गर्ने रचनाकारितामा पनि नवीनता देखियो । त्यसलाई समालोचना, इतिहास र कलाले पनि योगदान पुर्‍याए । यसरी प्रयोगवादलाई वुझ्न साहित्यिक आधुनिकतावादलाई बुझ्नुपर्दछ ।

रिचार्ड पोरिअर भन्दछन्, 'आधुनिकता (यसर्थ प्रयोगवाद)को पहिचान कृतिपाठबाट मिल्छ । अर्थात् आधुनिकतावादी कृतिहरूले स्वत:स्फूर्त (सहज) पठनलाई अवरुद्ध गराउँछन् । यहाँ सम्म कि उच्च क्षमतायुक्त पाठक पनि अड्कन्छ । त्यसैले गर्दा बीसौं शताब्दीका महान् कृतिहरूलाई बुझेर, आलोचनात्मक अध्ययन गर्न सक्नेहरूको सङ्ख्या बोझे पाठकको तुलनामा धेरै कम छ । यसप्रकार दुर्बोधता प्रयोगवादको एउटा लक्षण हो ।

पोरिअरका अनुसार आधुनिकतावादको उपस्थिति तीन ठाउँमा फेला पर्दछ । सर्वप्रथम, सांस्कृतिक संरचना र जीवन-पद्धतिमा दोस्रो ती रचनाकारको धारणामा जो दुर्बोधतालाई आजको परिवेशमा अपरिहार्य गुण ठान्दछन् र तेस्रो ती पाठकका धारणामा जो आजको साहित्य अध्ययन पनि यो शताब्दीमा अनुभूत सांस्कृतिक विस्थापन झैं कठिन वा दुरूह कार्य हुनुपर्दछ भन्ने ठान्छन् । एलिअट, पाउन्ड,

जोइस, ककृन्याड, उल्फ जस्ताका कृतिमा यी तीनवटै विशेषता फेला पर्दछन् । यसप्रकार साहित्य (वा कला) विशिष्ट प्रकृतिको बौद्धिक वर्गको निमित्त मात्र ग्राह्य विषय बनाउने प्रयत्नतर्फ प्रयोगवाद अघि बढेको छ । यो नगर मुखी छ, यो सुन्दरभन्दा विद्रूप जगत्वरिपरि हुर्केको; कला, सङ्गीत, मिथक, विज्ञान र प्रविधिका अनेक चटकी सम्भावनाद्वारा निर्देशित छ । समग्रमा प्रयोगवाद कलाको क्षेत्रमा आविष्कार गर्न सक्नु नै उत्कृष्टता छुने एकमात्र उपाय हो भन्ने धारणाले प्रेरित छ । स्थापित मान्यताको विद्रोह र नवीनताका खोज यसका दुई पखेटा हुन् । यस लक्ष्यमा टेक्न रचनाकार ज्ञान, विज्ञान, साहित्य, पुराकथा, इतिहास, दन्त्यकथा, कामसूत्र, अन्तरिक्षविज्ञान, स्वास्थ्य, शिक्षा, वातावरण, परिवेश र परदेशका विषयउपर अनेक माध्यमले सुसूचित हुने हुंदा उसका रचनामा तिनीहरूको प्रवेश हुन्छ । टी. एस. एलिअटका द वेष्ट ल्यान्ड (बन्जरभूमि) कवितामा अतीत र वर्तमान पूर्व र पश्चिम, धर्म र विज्ञान, अध्यात्म र भौतिक देशज र दूरस्थ, यथार्थ र मिथकीय-हज्जारौं झिल्का जोडिएकोले त्यो दरूह भयो, त्यो प्रयोग भयो । जेम्स जोइसको युलिसिज वाक्य-संरचनाको दृष्टिले कहीं एक शब्दको, कहिं क्रियावेगरको, कहिं कर्तृ कर्मबेगरको, कहिं एक शब्दको, कहीं सिङ्गै परिच्छेद वा पृष्ठको, अनेक पात्र, अनेक काल र प्रसङ्ग, मनका हजार तरङ्गहरू वाणीमा व्यक्तिन खोज्दै, टुक्रदै, फेरिदै जोडिदै, भत्किंदै,फेरि गाँसिदै बनेको एक सर्वथा नौलो काव्यात्मक उपन्यास हो । उनका जस्तै भर्जिनिया उल्फका चेतनप्रवाह टेक्निकमा रचित उपन्यासहरू मनका अव्यक्त ओडार र विश्रृङ्खलितताहरूलाई प्रस्तुत गर्ने लेखनका नवीनतम प्रयोग हुन् । शुरू-शुरूमा विरोध भए तापनि यस्ता टेक्निकहरूको आविष्कार र प्रयोग अनिवार्य थियो, किनकि मानवसभ्यताकै बदलिंदो परिदृश्यलाई अरू उपायले व्यक्त गर्नु असम्भव थियो ।

यसै गरी शैलीका प्रतिपादनमा, वाक्यविन्यासमा र विचित्र भावार्थहरू जन्माउनमा प्रयोगवादीहरूले अनेक उपाय गरेका छन् । प्रयोगवादी साहित्य, कला र सङ्गीतलाई दुरूहताको आक्षेप छ, किनकि परम्परालाई भत्काएर नयाँ बाटो लिएपछि हरेक मोड नौलो, बुझी नसक्नु र अर्थ नलाग्ने हुनु स्वाभाविक छ । यस्तो रचनामाथि पाठक र लेखकबीच सञ्चार कायम गर्न नसक्ने आरोप लगाइन्छ । कला स्वयं स्थिर मुद्रामा उभिन नसक्ने वस्तु हुँदा र आजको विश्व तीव्र र जटिल परिवर्तनहरू भोग्दै गुज्रिरहेको हुँदा त्यसलाई आरोप नभई अनिवार्यता ठान्नुपर्दछ । त्यसैले चिन्तन र अभिव्यञ्जनाको एउटा कुनाबाट प्रवेश गरेको आजको साहित्यकारले प्रत्येक दशकमा काँचुली फेरिरहको हुन्छ र कालान्तरमा स्वयं नचिनिने भइसक्छ ।

प्रयोगवाद (कला) र साहित्यका सबै विधामा प्रतिविम्बित छ । स्याम्युएल बेकेटले नयाँ दर्शनलाई नाटकभित्र अटाए । नाटयपरम्परा र भाषिक संरचना पनि त्यहाँ प्रयोगमूलक छ । ह्यारोल्ड पिन्टर त्यसै गरी वाणीभन्दा मौनतामा वा अव्यक्ततामा अभिव्यञ्जनाको तीव्रता भएको विश्वास गर्दछन् अभिव्यक्ति (भाषिक सञ्चार) कमजोर वा असफल भएको यो संसारमा । त्यसै गरी युजिन आयोनेस्को, बर्टोल्ट ब्रेख्त, आर्थर मिलर, शाम शेपार्ड नाटय जगत्मा प्रयोगका एक-एक पर्वत हुन् ।

रोमान्टिक सुगन्ध बोकेको भिक्टोरियन परम्परालाई भत्काएर कविताक्षेत्रमा अङ्ग्रेजी कवि जेरार्ड म्यान्ले हप्किन्जले स्प्रङ्ग रिदम (नामक) आफ्नै लयको आविष्कार र प्रयोग

गरे। एलिअट र साथीहरूले उनलाई पछ्याए । त्यसपछिकाहरूले आजको जीवनको अझ बढी विखण्डित, आत्मकेन्द्रित, दिग्भ्रान्त र जटिल यथार्थतालाई प्रस्तुत गर्न अनेक नयाँ प्रयोगहरूको सिर्जना गरेका छन् । त्यसमाथि पनि बिम्ब, प्रतीक र उपमानहरूको नवीनता अकल्पनीय पाइन्छ । त्यसैले प्रयोगवादीहरूको सबभन्दा फराकिलो मैदान कविताक्षेत्र भएको छ, कारण– काव्य-कवितालाई परम्परागत शास्त्रले सबभन्दा जोडले कसेर बाँधेको थियो । निबन्ध वा कथामा त्यतिविघ्न चोया र जुइनाहरू नभएकोले नयाँहरूले अत्यधिक प्रयोग गरी चिनिन काव्यलाई पक्रेको देखिन्छ ।

प्रयोगवादीहरूले सारा निषिद्ध क्षेत्रहरूलाई उघारो पारेका छन्। जोला, इब्सेन र साइमन द बुभासँग नारीजाति जुरुक्कै उठ्छन्। लरेन्स र रसेलले यौनलाई स्वस्थ जीवनको परिपोषक तत्त्व बनाई सारा नैतिकता र अनैतिकताको विभेदक रेखा मेटाइदिए। आज जीवन, मृत्यु, आत्मा, प्रेम, यश, अमरत्व, सौन्दर्य, प्रकृति, राष्ट्रप्रेम जस्ता विषयहरू नचल्ने सिक्का वा फाटाकम्पनीका लीलामी कपडा भएका छन्। अब यौन, अश्लीलता, घृणित बाटो, बलात्कार, हत्या, आक्रोश, नग्नता, विद्रूपता पनि त्यतिकै सुन्दर विषयवस्तु भएका छन् । अलान गिन्सबर्ग अमेरिका (कविता) मा कुर्लन्छन् ।

अमेरिका ! तिमी कहिले मानवयुद्धको अन्त गर्छौ ?
जाऊ तिमी आफैं तिम्रो अणुबमसँग सम्भोग गर

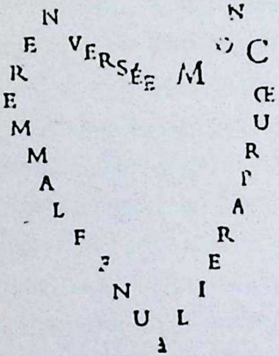
'जननी जन्मभूमिश्च' रटेर हुर्केको एउटा सङ्कीर्ण राष्ट्रवादीले यस्तो कविता रच्ला ? प्रयोगसँग सुन्दर-असुन्दर दुवै लेखियो, फोहोर लेखियो, अश्लील लेखियो, गोप्य देखियो, विद्रोह बोलियो, उल्टो हिंडियो, निषिद्ध सीमारेखा तोडियो र विषयवस्तु, टेक्निक र शैलीहरूको विचित्रताले गर्दा एक सय वर्षअघिको पाठकले बिउँतेर आजको साहित्य पढ्न खोज्यो भने पहिले ऊ निरक्षर जस्तै हुनेछ, कुरा बुझ्यो भनें भयले काम्नेछ । यस्तो प्रयोगवादी साहित्यको यात्रा अझै चलिरहनेछ, तकनिकी नरोकिउन्जेल, नवीनताको मोह समाप्त नहुन्जेल ।

प्रयोगधर्मी रचनाकारहरूले स्थापित मूल्य र मान्यता भत्काउँदै आफ्नै बाटो बनाएझैं वर्तमान समालोचकहरू पनि प्रयोगवादी साहित्यको मूल्याङ्कन गर्ने नयाँ आधारशिला (मानदण्ड) बनाइरहेका छन् एकातिर भने, सँगसँगै अर्कातिर समालोचनाका परम्परामा अनेक प्रयोगवादी आन्दोलनहरू जन्माइरहे- छन्, जस्तै- मार्क्सको उदयपछि मार्क्सवादी समालोचना जन्म्यो, फ्रायडपछि फ्रायडियन (मनोविश्लेषणात्मक), इलिअटहरूको भन्दा नौलो नव-समालोचना, संरचनावादी, उत्तरसंरचनावादी, भाषिक, विनिर्माणवादी, मनोवैज्ञानिक, मानवशास्त्रीय, नारीवादी जस्ता शीर्षकहरू प्रत्येक दशकमा एउटाका दरले टुसाइ- रहेछन् । यस्ता शीर्षकबेगर पनि जोन्सन समालोचकै कहिन्थे, आर्नोल्ड समालोचकै कहिन्थे, तर आज यी नामहरू यस समयका प्राण भएका छन् । पुरानो बास धेरै पहिले छोडियो, कुन स्थायी बिसौनी हो टुङ्गो छैन । जीवनको गति तीव्र भएकोले गर्दा र परम्परा आकर्षणशून्य भएकोले गर्दा यो परिणाम देख्नुपरेको हो ।

यसभन्दा अलिक साँगुरो अर्थमा प्रयोगवादलाई हेर्दा प्रयोग केवल प्रयोगको लागि, अव्यावहारिक चमत्कारको लागि क्षणिक तुष्टिको लागि, दिमागी कसरतको रूपमा खेलाएको पनि पाइन्छ । संस्कृत चित्रकाव्यसँग यस्ता तुलनीय केही उदाहरण तल दिइएका

छन् ।

फ्रेन्च कवि अपोलिमिअरको मुटुशीर्षक कविता (मेरो मुटु विपरीत दीपशिखा झैं घोप्टियो) यसरी प्रस्तुत छ-


MON CŒUR PAREIL A UNE FLAMME RENVERSÉE

त्यसै गरी उनको पानी परिरहेछ मा चित्रकला, सङ्गीत, गीति र लयको सङ्गम छ । त्यसभित्र कवि बोल्छन्-

स्मरण पनि मरेझैं नारीस्वरहरू बर्सिरहेछन्

मेरा जीवनमा विचित्र संयोग झैं तिमी पनि बर्सिरहेछौ

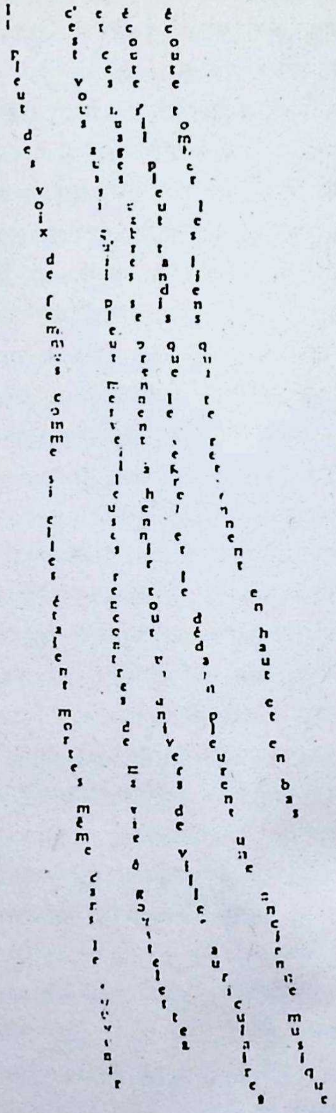
हे स-साना जलबिन्दुहरू

ती कर्णाकार शहरहरूको सम्पूर्ण ब्रह्माण्डप्रति ती उच्चा बादलहरू हिनहिनाउन थाल्छन्

सुन, पश्चात्ताप र तिरस्कार आदिम सङ्गीतको

सुरमा पो रुन्छन् कि

सुन ती तिमीलाई तल र माथि टेकाइराख्ने बन्धनहरू पो टुट्छन् कि ?


Il pleut des voix de femmes comme si elles étaient mortes même dans le souvenir
c'est vous aussi qu'il pleut merveilleuses rencontres de ma vie ô gouttelettes
et ces nuages cabrés se prennent à hennir tout un univers de villes auriculaires
écoute s'il pleut tandis que le regret et le dédain pleurent une ancienne musique
écoute tomber les liens qui te retiennent en haut et en bas

अङ्ग्रेजी कवि रोबर्ट मोर्गन (१९४४) ले रचेको पहाडको चिहानघारी कविता यस प्रकार छ-

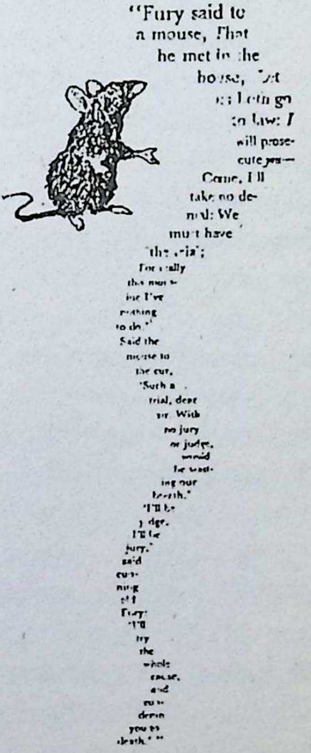
अंग्रेजीमा		नेपालीमा	
stone	notes	ढुङ्गा	लेखोट
slate	tales	स्लेट	कथा
sacred	dedar	पवित्र	देवदारु
heart	earth	मुटु	पृथ्वी
asleep	please	निद्रित	बिन्ती
hated	death	घृणित	मृत्यु

यसरी शब्दरखाइ, बीचको रिक्त स्थान, तिनीहरूको क्रम र अन्तर्सम्बन्ध गोडेर कल्पना फिजाउँदा यहाँ चरमोत्कर्षमा मृत्यु अभिव्यञ्जित छ। शब्दमा सङ्केत छ, एक शब्द एक पङ्क्तिको अभिव्यक्ति जस्तै। कल्पना खेल्ने मैदान छ, तर यो स्थापित परिभाषामा कविता होइन, केवल प्रयोग हो।

इ. इ. कमिंग्सले गरेका प्रयोगहरू असाधारण क्षमताले पनि बुझ्न मुश्किल पर्ने छन्। उनका कवितामा वाक्य-संरचना, शब्दार्थ, व्याकरण सबै भाँचिएका र अनपेक्षित हुन्छन्। त्यहाँ कानले मात्र नभई आँखाले पनि अर्थ खोज्नुपर्दछ। उनका 'अनर्थ कविता' प्रतीत हुने रचनाको पनि विशेष चर्चा हुन्छ। उनको निम्न लघु कविता (जसै पात झर्छ निर्जनता) मा मिल्टन वा वर्डस्वर्थका आँखाले कविताको कुनै तत्त्व फेला नपार्न सक्छन्-

l(a
l(a
le
af
fa
ll
s)
one
l
iness

लुइस क्यारेलले एलिसिज् एडभेन्चज् इन् वर्ल्डल्याण्ड(विचित्रभूमिमा एलिसको साहसिक यात्रा)नामक कृतिमा अनेक प्रयोग गरेका छन्। एलिस (नामक केटी) र मुसाबीच चलेको संवादमा मुसाको लामो पुच्छरलाई आकार र लयात्मकताको रूपशब्दले सिर्जेका छन्। (घरमा भेट्टिएको मुसालाई फ्युरीले भन्यो 'लौ दुवैजना अदालत जाऔं। म तिमीलाई मुद्दा लगाउँछु। हामीले मुद्दा गर्नैपर्छ। किनकि आजको बिहान मेरो कामै छैन।' मुसाले त्यो तुच्छलाई भन्यो- यस्तो मुद्दा प्रभु। कुनै जुरीबेगर, कनै न्यायाधीशबेगर हाम्रो प्राणै बरबाद हुनेछ।' त्यो बूढो, धूर्त फ्युरी बोल्यो– 'म सारा मुद्दा केलाउनेछु र तेरो मृत्युदण्डको फैसला गर्नेछु।)



"Fury said to
a mouse, That
he met in the
house, 'Let
us both go
to law: *I*
will prose-
cute *you*.—
Come, I'll
take no de-
nial: We
must have
the trial;
For really
this morn-
ing I've
nothing
to do."
Said the
mouse to
the cur,
'Such a
trial, dear
sir, With
no jury
or judge,
would
be wast-
ing our
breath."
"I'll be
judge,
I'll be
jury,"
said
cun-
ning
old
Fury;
"I'll
try
the
whole
cause,
and
con-
demn
you to
death." "

यो प्रयोगकै लागि प्रयोग हो। प्रयोग अस्थिर हुने हुनाले प्रत्येक रचनाकारले यस्तो कुनै (दिमागी व्यायाम) सिर्जनैपर्छ र त्यसैअनुसार लेख्नैपर्छ भन्ने बाध्यता छैन। प्रयोगलाई व्यापक अर्थमा लिनुपर्दछ। शास्त्रीय छन्दलाई त्यागेर छन्दोमुक्त कवितामा ओर्लनु (वाल्ट ह्विटमन झैं) एक आँटिलो कदम थियो, तर कवितामा लय हुनैपर्छ भन्ने कानून लगाउन कसले सक्छ र ? ती सारालाई नाघेर यी माथिका जस्ता र पूरै गद्यको अनुच्छेद जस्ता र अरू विचित्रका कविता रच्नु व्यक्तिगत कल्पना, क्षमता र चाखको विषय भएको छ प्रयोगवादमा। प्रयोगवादीलाई व्यापक स्वतन्त्रता प्राप्त छ यद्यपि आकृतिमा नौल्याइँ नै प्रयोगवाद हो भन्ने भ्रममा पर्नु हुँदैन। अनेक उपायमध्ये त्यो एक हुन सक्छ।

हिन्दी साहित्यमा प्रयोगवाद सीमित अर्थमा प्रयुक्त छ। त्यो शब्दको विषयमा त्यहाँ ससानो मतमतान्तर छ, किनभने, १९५० को दशकमा त्यहाँको एक साहित्यिक जमातले 'हामी प्रयोगवादी हौं' भन्ने घोषणा गऱ्यो, तर यथार्थमा त्यसको एक दशक पहिल्यै तारसप्तकको प्रकाशन (१९४३) लाई प्रयोगवादको प्रारम्भ मान्नेहरू त्यहाँ अझ धेर छैन्। छायावादको विद्रोहमा नवचेतना लिएर उठेका रचनाकारलाई सच्चिदानन्द हीरानन्द वात्स्यायन 'अजेय' ले तार सप्तकमा समेट्न थालेपछिको साहित्यलाई नवकविता भनिए पनि उनी र उनको समूह नै प्रयोगवादका प्रणेता हुन्। परम्परागत रूपविधान उपर विद्रोह गर्ने उनी प्रथम हुन्। तार सप्तकका कृतिको नयाँ रुपविधान देखेर, बारंबार 'प्रयोग' शब्द दोहोरिएको देखेर समालोचकहरूले त्यो नयाँ काव्यप्रवृत्तिको नाम प्रयोगवाद राखेका थिए। तर १९५६ मा 'नकेन' (नलिन विलोचन शर्मा, केशरी कुमार, नरेश) मिलेर नकेनवाद वा प्रपद्यवादको स्थापना गरी आफू असली प्रयोगवादी र समूहवालाहरू नवकविताका पक्षधर भनी विभाजन गरेता पनि त्यो कुरो त्यति सहज थिएन। केही वर्ष चली कवितामा सीमित ठानिएको त्यो प्रयोगवादी आन्दोलन सेलायो, तर प्रयोगवाद नाम लिएर घोषणापत्रसँगै एउटा आन्दोलनको जन्म भएकाले सो विवाद उत्पन्न भए पनि, १९६५ देखि त्यो निष्क्रिय देखिए पनि हिन्दी साहित्यमा, व्यापक अर्थमा, प्रयोगवादी साहित्य लेखिँदै छ, प्रयोगहरू चलिरहेकै छन्। नवकविता र प्रयोगवाद, टाँसिदै, फुक्लँदै गरेको देखिन्छ त्यहाँ। अज्ञेय, प्रभाकर माचवे, मदन वात्स्यायन, लक्ष्मीकान्त र राजेन्द्र किशोरहरूको यसमा ठूलो योगदान छ। नलिन विलोचन शर्माको प्रयोग इ. इ. कमिंग्सको जस्तै लाग्छ। उनले सन्धि-समासको नियम भत्काए, वर्ण-विपर्ययद्वारा वा शब्द तोडफोड गरी चमत्कार उत्पन्न गरे। जस्तै- और अंधकार = औरंधकार, कलकत्ता पंजाब मेल = कलकत् - अंजा - बमेल, देख रही = र देख ही आदि।

हिन्दीसाहित्यका समीक्षकहरूले त्यहाँको प्रयोगवादी कविताका चार प्रवृत्ति ठहऱ्याएका छन्-

१. नवीन र विचित्र प्रयोगद्वारा पाठकलाई आश्चर्यचकित पार्ने प्रवृत्ति,

२. बौद्धिक विवेचन, विश्लेषण र खण्डन-मण्डनको प्रवृत्ति,

३. कवितालाई अकविता बनाउने अर्थात् काव्य र गद्यको मौलिक अन्तर मेट्ने प्रवृत्ति, र

४. समस्त मान्य धारणा र परम्परालाई अस्वीकार गर्ने प्रतिक्रियावादी प्रवृत्ति।

तर पाश्चात्य सन्दर्भमा यी सबै सूत्र लागू हुँदैनन्, नेपाली साहित्यको परिप्रेक्ष्यमा पनि अलि फरक निचोडमा पुग्न सकिन्छ। यसलाई

कुनै नामधारी समूहले चलाएको आन्दोलनको रूपमा होइन, व्यापक अर्थमा, बृहत्तर काल र देशको पृष्ठभूमिमा केलाउनुपर्दछ ।

नेपाली समालोचनामा पनि प्रयोगवादले त्यति व्यापक स्थान प्राप्त गरेको छैन। यसलाई कतै मोहन कोइरालाको नेतृत्वमा २०१७ मा प्रारम्भ भई २०२९ मा समाप्त भएको छ भने कतै २०२० सालसम्ममा देखिएका अनेकौं कविमा यो प्रकृति व्यापक रहेको टुङ्गो गरिएको छ। शब्दार्थको व्यापकतालाई सीमाङ्कित गरी हेर्दा, जगदीशशमशेर राणाको मतमा, २०२० को रूपरेखा (कविता विशेषाङ्क)मा सङ्कलित कुमारी कल्पनाको 'निम्न सृष्टि ?' शीर्षक कविता नै 'नेपाली साहित्यमा पहिलो पटक' प्रयोग भएको ठहर छ यद्यपि यो असामान्य एवं सीमित उदाहरण हो-

मेरो छोरा-छोरीहरू ÷ तिमी र म
फाटेका गुन्द्रीहरू X हाम्रो परिवार
= परिवार-नियोजन
$\frac{\text{वैंस}}{\text{वंश}} \times \frac{100}{100}$
बरावर भोको पेट
तिम्रो + मेरो = सृष्टि ?

तर यहाँ पनि वादको रूपमा उक्त प्रवृत्तिको उदय र अस्त भएको ठान्नु हुँदैन। पाश्चात्य साहित्यमा नयाँपन आएपछि विश्वचेतनाले छोएर यहाँका महाकवि लक्ष्मीप्रसाद देवकोटा, गोपालप्रसाद रिमाल, विजय मल्ल जस्ताबाट प्रारम्भ भएको यो प्रवृत्ति मोहन कोइरालाको हातमा परेपछि अधिक टड्कारो र शक्तिशाली हुन गयो। आयामेलीहरू पनि प्रयोगधर्मी नै हुन्, टेक्निक मात्र फरक छ। पाश्चात्य प्रवृत्तिहरूको यी सबैमा प्रबल छाप छ। त्यसको पूर्व सङ्केत र क्रमिक विकासलाई देवकोटादेखि उनका समकालीन र सहपथिक, अनि समसामयिक थुप्रै कविहरूले व्याप्तिको दृष्टिले छन्द र लयको सिर्जनामा, विम्वप्रस्तुतिमा नौलो अनुभूति विश्वासमा, प्रतीकमा अस्तित्वबोधमा, दर्शन र दृष्टिकोणमा एकांकीपनमा र अर्थहीनतामा उपमानहरूमा, शैलीमा यथेष्ट प्रयोग गरेका छन् ।

(क) अन्योन्य सन्दर्भ (Cross Reference)

दादावाद
प्रकृतिवाद
अस्तित्ववाद
विम्बवाद
अतियथार्थवाद
घनत्ववाद
भविष्यवाद
प्रभाववाद
न्यू क्रिटिसिज्म
साहित्यिक आधुनिकतावाद
विनिर्माणवाद
नारीवादी समालोचना
मनोविश्लेषणात्मक समालोचना
साहित्यिक आधुनिकतावाद
प्रतीक
विम्ब

(ख) व्यक्ति-सन्दर्भ

१. कार्ल् मार्क्स् (१८१८-८३) द्वन्द्वात्मक तथा ऐतिहासिक भौतिकवादका प्रणेता

२. चार्ल्ज् डार्विन् (१८०९-८२) वैज्ञानिक विकासक्रम सिद्धान्तका प्रवर्तक अंग्रेज

३. फ्रेडरिक नित्से (१८४४-१९००) सङ्कल्पवाद्, आधुनिक अतर्कवादका प्रणेता जर्मन दार्शनिक

४. एडमन्ड हुसेर्ल् (१८५९-१९३८) जर्मन प्रत्ययवादी दार्शनिक उपन्यासकार, कथाकार, नाटककार, निबन्धकार

५. अल्बेयर कामु (१८१३-६०) फ्रेन्च अस्तित्ववादी

६. फ्रान्त्स् काफ्का (१८८३-१९२४) अस्ट्रेलियाली उपन्यासकार, कथाकार, चिन्तक

७. अल्बर्ट आइन्स्टेइन् (१८७९-१९५५) जर्मन भौतिकवाद, सापेक्षता-सिद्धान्तका प्रणेता वैज्ञानिक

८. टमस स्टर्न् एलिअट (१८८८-१९६५) अमेरिकी कवि, नाटककार, र नवीन चिन्तक, गणितज्ञ, बुद्धिवादी

९. नोम चम्स्की (१९५८-आधुनिक भाषाशास्त्री, नवीन व्याकरणका प्रणेता, अमेरिकी

१०. बर्ट्रन्ड रसेल (१८७२-१९७०) अङ्ग्रेजी दार्शनिक, गणितज्ञ, चिन्तक, नोबल पुरस्कार १९५० मा

११. फर्डिनन्ड डी ससुर (१८५७-१९१३) आधुनिक भाषाविज्ञानका प्रणेता, जनक, स्विसभाषाविद, संस्कृतज्ञ

१२. लेनड ब्लुम्फिल्ड (१८८७-१९४९) अमेरिकी भाषाशास्त्री, शिक्षाविद, मनोवैज्ञानिक चिन्तक

१३. एन्टन चेखव (१८६०-१९०४) रसियाली साहित्यका अग्रणी, यथार्थवादका प्रयोक्ता

१४. हेन्रिक इब्सेन (१८२८-१९०६) नर्वेली नाटककार, यथार्थवादी सामाजिक नाटक लोकप्रिय 'डल्स हाउस'

१५. स्याम्युएल बेकेट (१९०६-१९८९) अङ्ग्रेजी र फ्रेन्चमा लेख्ने नामी विसङ्गतिवादी नाटककार-१९६९ को नोबेल पुरस्कार प्राप्त। 'गोदोको प्रतीक्षा' नामी।

१६. ह्यारोल्ड पिन्टर (१९३०-) प्रयोगवादी सुप्रसिद्ध अङ्ग्रेजी नाटककार, कवि

१७. डिलन टमस (१९१४-१९५३) नामी अङ्ग्रेजी कवि, नयाँ प्रयोक्ता

१८. लुइ म्याक्निस (१९०७-१९६३) आधुनिक अङ्ग्रेजी कवि, लेखक

१९. डब्ल्यु. एइच अडेन (१९०७-१९७३) आधुनिक अङ्ग्रेजी कवि, पद्यनाटककार, समीक्षक, अनुवादक

२०. एडिथ सिटवेल (१८८७-१९६४) नामी अङ्ग्रेजी कवि, नाटककार

२१. क्याथरिन म्यान्स्फिल्ड (१८८८-१९२३) बेलायतमा वसी लेख्ने (कथा, उपन्यास) न्यूजिल्यान्डमा जन्मेकी नामी नारी साहित्यकार

२२. जेम्स जोइस (१८८२-१९४१) अङ्ग्रेजीमा लेख्ने प्रयोगवादी आयरिश गद्यकार

२३. एज्रा पाउन्ड (१८८५-१९७२) नामी अमेरिकी कवि, लन्डनमा पनि बसेका, प्रयोगवादी

२४. जर्ज अर्वेल (१९०९-१९५०) भारतमा जन्मेका प्रसिद्ध अङ्ग्रेजी उपन्यासकार, निवन्धकार, समालोचक

२५. डब्ल्यु. बी. यिट्स् (१८६५-१९३९) आयर्ल्यान्डका नामी अङ्ग्रेजी कवि, सुधारक, प्रयोक्ता, नोवल पुरस्कार (१९२३)

२६. भर्जिनिया उल्फ् (१८८२-१९४१) नामी प्रयोगवादी अङ्ग्रेजी उपन्यासकार, गद्यकार

२७. मार्सेल प्राउस्ट (१८७१-१९२२) फ्रेन्च उपन्यासकार, प्रयोगवादी गद्यकार

२८. स्टिफन मलार्मे (१८४२-१८९८) प्रयोगवादी फ्रेन्च कवि

२९. जोजेक कन्र्याड (१८५७-१९२४) पोल्यान्डमा जन्मेका अङ्ग्रेजी उपन्यासकार, कथाकार

३०. युजिन आयोनेस्को (१९१२-) फ्रेन्च साहित्यका प्रसिद्ध विसङ्गतिवादी नाटककार

३१. बर्टोल्ट ब्रेख्त (१८९८-१९५६) जर्मन नाटककार र कवि

३२. आर्थर मिलर (१९१५ -) नामी प्रयोगवादी अमेरिकी नाटककार

३३. जेराई म्यान्ले हप्किन्ज (१८४४-८९) अङ्ग्रेजी कवि आफ्नै लयको सिर्जना गर्ने

३४. इमिलि जोला (१८४०-१९०२) प्रकृतिवादका अगुवा, प्रयोगवादी फ्रेन्च नाटककार

३५. साइमन द बुभा ( ) नामी फ्रेन्च साहित्यकार, नारीवादी चिन्तक, लेखिका

३६. डी. एच. लरेन्स १८८५-१९३०) अङ्ग्रेजी उपन्यासकार, कवि, लेखक, नाटककार, समीक्षक ।

३७. अलान गिन्सबर्ग (१९२६-) नामी अमेरिकी कवि

३८. प्लेटो (इ. पू. ४२७-३४७) ग्रीक दार्शनिक, चिन्तक

३९. अरस्तु/एरिस्टोटल (इ. पू. ३८४-३२२) प्लेटोका शिष्य, ग्रीक दार्शनिक, सिकन्दर महान्का गुरु

४०. स्याम्युएल जोन्सन (१७०९-१७८४) कोषाकार, समालोचक, कवि, निबन्धकार, प्रभावशाली चिन्तक

४१. म्याथ्यु आर्नोल्ड (१८२२-१८८८) अङ्ग्रेजी निबन्धकार, कवि, समीक्षक

४२. इ. इ. कमिंग्ज् (१८९४-१९६२) अमेरिकी प्रयोगवादी कवि

४३. जोन मिल्टन (१६०८-१६७४) प्रसिद्ध अङ्ग्रेजी कवि, 'पाराडाइज् लस्ट' महाकाव्यका रचयिता

४४. विलियम वर्डस्वर्थ् (१७७०-१८५०) महान् अङ्ग्रेजी कवि, रोमान्टिक काव्यधाराका अग्रणी

४५. लुइस क्यारोल (१८३२-१८५८) अङ्ग्रेजी गणितज्ञ र बालसाहित्य-रचयिता ।

४६. वाल्ट ह्विटमन (१८१९-१८९२) प्रसिद्ध अमेरिकी कवि, स्वतन्त्रताप्रेमी, गद्यकविताका सफल प्रयोक्ता ।

– गो. रा. भ.

प्राकृत साहित्य– भाषिक इतिहासको दृष्टिले मध्यकालीन भारतीय आर्यभाषाको नाउँ प्राकृत हो । सामान्यतया भारतीय आर्यभाषाको प्रचीनतम रूपलाई संस्कृत (वैदिक र लौकिक), मध्यकालीन रूपलाई प्राकृत (पालि र अपभ्रंशलगायत) तथा आधुनिक रूपलाई अनेक क्षेत्रिय नाउँहरू (हिन्दी, नेपाली आदि) ले चिनिन्छन्। प्राकृत नामले अनेक क्षेत्रीय र कालिक भाषारूपलाई संङ्केत गर्दछ । प्राकृत शब्दका अनेक अर्थ हुन्छन्; स्वाभाविक, अशिक्षित ग्रामीण आदि । भाषाको सन्दर्भमा यसको व्युत्पत्ति पनि अनुमानित र विवादयुक्त छ । पुराना वैयाकरण र कोषकारहरूले संस्कृतभाषारूपी प्रकृतिबाट विकसित भएकोले यस भाषाको नाम प्राकृत रहेको हो भनेका छन्–

'प्रकृतिः संस्कृतम्, तदागतं प्राकृतम्'

वररुचिदेखि हेमचन्द्रसम्म, प्राकृतभाषाका अधिकांश वैयाकरणहरूले प्राकृतभाषाको उत्पत्तिबारे यसै मतलाई स्वीकार गरेका छन् । तर यस मतको विपरीत कोही प्राकृत विद्वान् तथा धेरैजसो आधुनिक भाषाविद्हरूले प्राकृतलाई नै प्रकृति अर्थात् मूलभाषा तथा संस्कृतलाई त्यसको विकास अयवा संस्कार मानेका छन्। पुराना पण्डितहरूमध्ये नमीसाधुले रुद्रटको काव्यालङ्कारको टीकामा प्राकृतभाषालाई सहज र मूलभाषा बताएका छन्–

"प्राकृतेति । सकलजगज्जन्तूनां व्याकरणादिभिरनाहितसंस्कारः सहजो वचनव्यापारः प्रकृतिः । तत्र भवः सैव वा प्राकृतम् ।"

आधुनिक पाश्चात्य तथा पूर्वीय भाषाविद्हरूले त के मानिसकेका छन् भने प्राकृतभाषाको उत्पत्ति संस्कृतबाट भएको होइन बरु त्यसको विपरीत भएको हो । पिशेलले प्राकृत शब्दको व्युत्पत्ति 'प्राक्+कृत' अर्थात् संस्कृतभन्दा पहिले बनेको भाषा

बताएका छन् । यिनीहरूको विचारमा प्राकृत प्राचीन भारतीय आर्यहरूको भाषाको कथ्य रूप थियो जुन वैदिक कालदेखि साहित्यमा संस्कार पाएर विभिन्न कालमा रूपभेदसाथ लिखित भयो । प्राकृतको प्रसिद्ध काव्य 'गउडबहो'मा वाक्पतिराजले यसै अभिप्रायलाई इङ्गित गर्दै प्राकृतभाषाको तुलना समुद्रसित गरेका छन् जहाँबाट सबै भाषा उत्पन्न र विलीन हुन्छन् ।

ध्यान दिनुपर्ने कुरो के छ भने संस्कृतको कुनै पनि शब्दकोषमा 'प्रकृति'को अर्थ 'संस्कृत' बताइएको छैन । वस्तुत: प्राकृत वैयाकरण-हरूको पुराना पुस्ताले "प्रकृति: संस्कृतम्" भन्नाको ऐतिहासिक कारण छ । वररुचिदेखि हेमचन्द्रकालसम्मको प्राकृत-साहित्य जुन हामी-लाई उपलब्ध छ त्यसका भाषामा संस्कृतको छाया नै बढी छ । व्यावहारिक दृष्टिले यस साहित्यको शब्दावली लौकिक संस्कृतका (तत्सम) शब्दहरूको तद्भव रुपबाट भरि-भराउ छ । 'देशज' प्राकृत शब्दहरूको प्रयोग त्यहाँ अत्यल्प मात्रामा पाइन्छ । यसबाहेक प्राकृतभाषाको लोकव्यवहार आजभन्दा हजार वर्षअगाडि नै खतम भयो । प्राकृत संस्कृत झैं 'अमरवाणी' अथवा कुनै किसिमले अद्यावधि चलनचल्तीमा रहेको भाषा रहेन । यसैले प्राकृतलाई "उहिलेकी संस्कृतभाषाकी पुत्री" बताउने पुराना वैयाकरणहरूको भनाइ आंशिक सत्य ठहर्छ । भाषावैज्ञानिक दृष्टिले यो विचित्र लाग्दा पनि साहित्यिक दृष्टिले यो कुरो यथार्थको निकट छ ।

बोलचालको प्राकृतको अस्तित्व वैदिक कालदेखि नै रहे तापनि त्यसको प्राप्त साहित्य लौकिक संस्कृतपछि विकसित भएको भाषामै उपलब्ध छ । लौकिक संस्कृतको व्याकरण बढी सरलीकृत र एकीकृत छ । खास प्राकृत भाषाहरूमा पाइने केही क्रिया र कारकरूप वैदिक भाषामा मात्र पाइन्छ । ऐतिहासिक दृष्टिले प्राकृतमा साहित्यलेखन बौद्ध र जैनहरूको धार्मिक प्रतिक्रियाले शुरू भयो । 'पालि' अथवा 'बुद्धवचन' प्राकृत-साहित्यको पहिलो रूप हो । यसको विकास अशोकका शिलालेखहरू हुँदै नाटकहरूमा स्त्री र निम्न स्तरका पात्रको उक्ति तथा अन्य साहित्यिक एवं शास्त्रीय कृतिहरूमा पाइन्छ । संस्कृत जस्तै प्राकृत पनि व्याकरणबद्ध र शास्त्रीय भएपछि विकासमान लोकभाषाको अवान्तर स्तरलाई 'अपभ्रंश' भनिन थाल्यो । अपभ्रंशमा पनि ठूलो साहित्य पाइन्छ र यसलाई प्राकृतको अन्तिम रूप भन्न सकिन्छ । त्यसपछि आधुनिक आर्यभाषाहरूको विकास भयो । पुराना टीकाकार नमी साधुले त "प्राकृतमेवापभ्रंश:" भनेर दुवैको एकरुपता सिद्ध गरेका छन् । केही आधुनिक विद्वान्हरू अपभ्रंशलाई 'पुरानी हिन्दी' (देशभाषा) पनि भन्दछन् । हाम्रो प्रतिपाद्य विषय यहाँ पालि र अपभ्रंशलाई अलग्गै राखेर प्राकृतभाषा-साहित्यको विवेचन गर्नु हो ।

उपलब्ध साहित्यको आधारमा विद्वान्हरूले प्राकृतका अनेक भाषारूपलाई केलाएका छन् । यिनमा प्रमुख हुन्–

१. शिलालेखीय प्राकृत: सबभन्दा पुरानो रूप जुन अशोकका शिलालेखहरू तथा त्यसपछि पनि अनेक अभिलेखहरूमा पाइन्छ ।

२. भारतेतर प्राकृत: मध्य एसियामा खेतानी लिपिमा पाइएका केही बौद्ध अभिलेख र साहित्य ।

३. साम्प्रदायिक प्राकृत: यसभित्र पालि बाहेक अर्धमागधीमा लिखित जैनागम-साहित्यको गणना हुन्छ ।

४. व्याकरणि प्राकृत: भरत-नाटयशास्त्रको अतिरिक्त वररुचिदेखि हेमचन्द्रसम्मका व्याकरणहरूमा उदाहृत प्राकृतभाषाका रूपहरू ।

५. साहित्यिक प्राकृत : यसअन्तर्गत भित्रराष्ट्री, शौरसेनी, पैशाची र अर्धमागधीमा लिखित प्राकृतको विशाल लौकिक साहित्य पर्न आउँछ ।

६. नाटकीय प्राकृत : संस्कृत-नाटकहरूमा प्रयुक्त प्राकृतका अनेक रूपहरू ।

यस अतिरिक्त बौद्ध र जैन गाथासाहित्यको मिश्र (हाइब्रिड) संस्कृतलाई पनि केही विद्वान्हरूले प्राकृत मानेका छन् । कसैको मतमा पुराण र महाभारतमा पाइएको अपाणिनीय वाक्यहरू पनि प्राकृतभित्र पर्दछन् ।

अशोकका शिलालेखहरूबाट नै प्राकृतका भाषिकाभेदहरू प्रस्ट हुन्छन् । शिलालेखको लागि प्राकृतको प्रयोग संस्कृतभन्दा पहिले भएको देखिन्छ । इस्वी सन्को प्रारम्भमा संस्कृतमा शिलालेख प्रचलित भएपछि पनि यो प्रयोग जारी रह्यो । तर प्राकृतभाषाहरूको नामरू परिचय सबभन्दा पहिले वररुचिको व्याकरण 'प्राकृत-प्रकाश' बाट नै पाइन्छ । यस ग्रन्थमा चारओटा प्राकृतभाषाहरूको विवेचन छ– महाराष्ट्री, शौरसेनी, मागधी र पैशाची । प्राकृतको मुख्य विभाजन यही हो । पछि गएर हेमचन्द्रले 'चूलिका पैशाची' र 'अर्धमागधी' दूई अरू मुख्य भेदहरू बताए । यद्यपि 'आवन्ती', 'वाह्लीकी' आदि प्राकृत भाषाका अरू भेदहरूको नामोल्लेख पाइन्छ, तथापि यी नामहरू मुख्यत: अपभ्रंशकालीन भाषिकाहरूका हुन्, किनकि यिनीहरूको कुनै पुरानो साहित्यिक साक्ष्य उपलब्ध छैन ।

देशमा आधारित प्राचीन प्राकृतभाषाहरूमा मूल अथवा केन्द्रीय भाषा कुन थियो भन्नेबारे पनि विवाद छ । वररुचिले महाराष्ट्री प्राकृतको विस्तृत विवेचन गरेपछि शौरसेनी आदिका केही विशेष नियम मान्न दिएका छन् र "शेषं महाराष्ट्रीवत्" लेखेका छन् । महाराष्ट्री श्रेष्ठ साहित्यिक भाषा हुनाले दण्डी आदि प्राचीन कविहरूले पनि यसलाई मुख्य प्राकृत मानेका छन् । कसैको विचारमा 'महाराष्ट्री' नै स्तरीय प्राकृत हो र अन्य प्राकृतभाषाहरू यसका भाषिका वा भेदोपभेद हुन् । किन्तु अन्य पुराना विद्वान् र धेरैजसो आधुनिक भाषाविद्हरू 'शौरसेनी'लाई नै मुख्य तथा केन्द्रीय प्राकृतको दर्जा दिने पक्षमा छन् । वररुचिले शौरसेनीको आधार संस्कृतलाई मानेका छन् "प्रकृति: संस्कृतम्" र मागधी आदि अन्य भाषाहरूको आधार चाहिं शौरसेनीलाई मानेका छन् "प्रकृति: शौरसेनी" । मार्कण्डेयनामक प्राकृत वैयाकरणको मतमा त पूर्वीय प्राकृतभाषाहरूको आधार शौरसेनी नै हो : "प्राच्या सिद्धि: शौसरेन्या" । अर्धमागधी पनि शौरसेनीको निकटतम हुनाले यो शौरसेनीकै एकरूप मानिन्छ : "शौरसेन्या अदूर वादियमेवार्धमागधी" । पिशेल आदि भाषाविद्हरूको विचारमा ध्वनितत्त्वको दृष्टिले 'शौरसेनी' मध्यकालीन आर्यभाषाहरूको विकासमा दोस्रो स्थिति हो र महाराष्ट्री त्यसपछिको स्थिति । भास, अश्वघोष आदि प्राचीनतम नाटककारहरूका कृतिहरूमा जुन प्राकृतभाषाको प्रयोग भएको छ, त्यो 'शौरसेनी' नै मानिन्छ । भरत नाटयशास्त्रमा पनि शौरसेनीको नाम पाइन्छ; महाराष्ट्रीको नामोल्लेख त्यहाँ छैन । भारतको मध्यदेशको भाषा हुनाले शौरसेनी संस्कृतको सहज उत्तराधिकारिणी भाषा भयो र यसबाट अनेक उत्तरीय र पश्चिमोत्तरीय भाषिकाहरूको विकास भएको तथ्य छर्लङ्ग हुन्छ । शौरसेनीमा जैन आर्ष साहित्यको अतिरिक्त अन्य श्रेष्ठ लौकिक साहित्यको निर्माण पनि प्रचुर मात्रामा भएको छ । अत: प्रसिद्ध भाषा सर्वेक्षणकार ग्रियर्सनका अनुसार प्राकृतभाषाहरूको वर्गीकरण निम्न किसिमले हुन सक्छ :

केन्द्रीय प्राकृत .... शौरसेनी

बाह्य प्राकृत ....पूर्वीय - मागधी
दक्षिणी - महाराष्ट्री
अन्तरीय प्राकृत .... अर्धभागधी
(पश्चिमोत्तरीय ....?
.... पैशाची)

ग्रियर्सनको उपर्युक्त वर्गीकरणमा पैशाचीको समावेश भएको छैन, जुन पश्चिमोत्तर वा कश्मीरक्षेत्रको भाषा मानिन्छ । यस भाषाको उत्पत्तिबारे पनि विवाद छ । कसैले यसलाई पालिभाषा बताएको छ त कसैले 'अनार्य' अथवा 'भूतभाषा' । वास्तवमा यो पश्चिमोत्तर र अन्य भागमा प्रचलित अति सामान्य जनमा प्रचलित प्राचीनतम प्राकृत बोलीहरूको नाम थियो। यस भाषामा गुणाढ्यले 'बृहत्कथा' को रचना गरका थिए, जुन मूल पैशाचीमा आज पाइँदैन। नाटक र अलङ्कारशास्त्रका उदाहरणहरूमा यसको नमूना पाइन्छ ।

'मागधी' प्राकृतमा पनि कुनै स्वतन्त्र ग्रन्थ पाइँदैन। संस्कृत-नाटकहरूमा केही पात्रहरूका उक्तिमा यसको प्रयोग पाइन्छ । शौरसेनीबाट यो भाषा अत्यधिक प्रभावित थियो ।

'अर्धमागधी' भने महत्त्वपूर्ण साहित्यिक प्राकृतभाषा हो । यसै भाषामा जैनहरूको साम्प्रदायिक तथा लौकिक साहित्यको रचना भयो । 'पालि' जस्तै यो भाषा पनि संस्कृतको निकट छ, तर यसमा वैकल्पिक रूपहरू बढी छन् । यस भाषाको उल्लेख मागधीको साथै भरतनाट्यशास्त्रमा पनि पाइन्छ। वस्तुत: यो भाषा शौरसेनी नै हो जसमा केही मागधी प्रयोग प्रचलित छन्। बौद्धहरूको लागि 'पालि' जस्तै जैनहरूको लागि अर्धमागधी पवित्र थियो ।

साहित्यमा प्रयुक्त प्राकृतभाषाहरू उपर्युक्त पाँचओटा नै थिए । बोलचालमा प्राकृतको कालावधि मोटामोटी विक्रमपूर्व चौथो शताब्दीदेखि विक्रम पछिको पाँचौं शताब्दीसम्म मानिन्छ । त्यसपछि प्राकृत पनि संस्कृतको अनुकरणमा बढी व्याकरणबद्ध र साहित्यिक हुँदै गएकोले सामान्य लोकभाषालाई 'अपभ्रंश' भन्न थाले (यद्यपि खास शब्दावलिको लागि 'अपभ्रंश' नाउँको प्रयोग पुरानो हो)। अपभ्रंशमा पनि विस्तृत साहित्य रचना भएको छ र यसैको विकसित रूपलाई पछि 'अवहट्ठ' 'देशी' आदि नाउँले चिनिन थाल्यो, जुन आज 'मराठी' 'हिन्दी' 'नेपाली' आदिको रूपमा विकसित भयो ।

प्राकृतसाहित्यको विकास लौकिक संस्कृतसाहित्यको समानान्तर र केही अंशमा पूरक रूपमा भएको छ । भरतनाट्यशास्त्रमा भाषासम्बन्धी उदारनीति अपनाइयो र अभिनयलाई बढी यथार्थमुखी बनाउनको लागि पात्रको उपयुक्त भाषालाई प्रयोग गर्ने नियम बनाइयो । संस्कृतनाटकहरू यस दृष्टिले नियमत: द्वैभाषिक (संस्कृत-प्राकृत) वा बहुभाषिक देखा पर्छन् । तथापि प्राकृतलाई साहित्यिक भाषाको रूपमा मान्यता र विकास गर्नमा धार्मिक आन्दोलनको प्रमुख भूमिका थियो। बुद्ध र महावीर दुवैले कट्टर ब्राह्मणवादको विरोधमा आफ्ना धर्महरू खडा गरेपछि त्यसको प्रचारको लागि ब्राह्मणहरूको संस्कृतभाषाको प्रतिक्रियास्वरूप र सर्वसाधारणले बुझ्ने हुनाले जनभाषा प्राकृतको माध्यमलाई प्रश्रय दिए । त्यसपछि प्राकृतसाहित्यको विकासलाई तीन स्रोतबाट प्रोत्साहन मिलेको देखिन्छ- धर्म, राज्य र लोकबाट । पहिले नै अशोकको ब्राह्मण-विरोधी नीतिले गर्दा प्राकृत राजभाषा भइसकेको थियो । किन्तु मौर्य राजवंशको पतनपछि संस्कृतको पुन: प्रतिष्ठा भयो । तथापि कलिङ्ग, आन्ध्र आदि राज्यमा प्राकृत नै राजभाषा रहेको तथ्य त्यस वेलाका अभिलेखहरूबाट प्रमाणित हुन्छ । आन्ध्रका राजा सातवाहन (प्रथम

शताब्दीले प्राकृतसाहित्यको विकासलाई खूब प्रोत्साहन दिए । पछि सम्पूर्ण भारतमा संस्कृतको साथै प्राकृतलाई पनि मान्यता प्राप्त भयो । कालिदास, भावभूति, वाणभट्ट र राजशेखर जस्ता संस्कृतसाहित्यका महान् विभूतिहरूले प्राकृतरचना र प्राकृत कविहरूप्रति आदर व्यक्त गरेका छन् । दण्डी तथा वाग्भट जस्ता काव्यशास्त्रीहरूले संस्कृतको साथै प्राकृत, अपभ्रंश र मिश्र भाषालाई काव्यको समुचित माध्यम बताएका छन् । संस्कृतका आलोचनाग्रन्थहरूमा प्राकृत पद्यहरूको उद्धरण पर्याप्त मात्रामा पाइन्छ ।

प्राकृतभाषाका रचनाहरूलाई दुई भागमा बाँड्न सकिन्छ– (१) जैन धार्मिक शास्त्रीय कृतिहरू र (२) लौकिक ललित साहित्य । प्रथम वर्गको साहित्यलाई जैनागम पनि भनिन्छ । यो 'आगम' ४६ भागमा विभाजित छ– बाह्र अङ्ग, बाह्र एवं पाङ्ग, दश पइण्णा (प्रकीर्ण) छ छेयसुत्त (छेदसूत्र) र चारओटा मूल सूत्र । अङ्गहरूमा आचार र दर्शनका विषयहरू छन् भने उपाङ्गहरूमा भूगोल, ज्योतिष र इतिहासका विषयहरू पर्छन् । यी समस्त साहित्यलाई सिद्धान्त ग्रन्थ पनि भनिन्छ । यी 'आगम' हरूको व्याख्या साहित्य पनि 'निज्जुत्ति' (निर्युक्ति) 'भास' (भाष्य) 'चुण्णी' (चूर्णी) आदिको शैलीमा ठूलो परिमाणमा पाइन्छ । साधारणत: यो साहित्य अर्धमागधी प्राकृतमा नै लिखित छ । महावीरको निर्वाणपछि उनका शिष्यहरूले अनेक 'वाचना'(गोष्ठी)हरूमा उनका उपदेशहरूको संवर्धन यसै रूपमा गरे । तर विक्रमको पहिलो शताब्दीमा संस्कृतको पुनरुत्थान भएपछि महायानी बौद्ध विद्वान्हरूले जस्तै जैन आचार्यहरू पनि संस्कृतमा रचना गर्न थाले । जैनागमको प्राकृत साहित्यशास्त्रीय विषय भए तापनि त्यहाँ पाइएका उदाहरणात्मक कथाहरू र शैलीमा पनि समकालीन लोकसाहित्यको झलक पाइन्छ ।

यस अतिरिक्त प्राकृतभाषामा श्रेष्ठ (क्लासिक) काव्यको संख्या पनि प्रचुर छ । चरितकाव्य, कथा, नाटक, स्तोत्रकाव्य आदि सबै विधाको साहित्य यसमा पाइन्छ ।

प्राकृत-चरितकाव्यमा पौराणिक र सामान्य दुवै थरीका महाकाव्य र खण्डकाव्य पाइन्छन् । जैनहरूले आफ्नै किसिमले रामायण, महाभारत र पुराणहरूको कथाकाव्यको निर्माण गरेका छन् । सबभन्दा पुरानो महाकाव्य विमलसूरिको 'पउमचरिय' (पद्मचरित) मानिन्छ । यसलाई कसैले विक्रमको पहिलो त कसैले चौथो शताब्दीको रचना मानेका छन् । यहाँ जैन परम्परानुसार 'पद्मै अथवा रामको चरित वर्णित छ । वाल्मीकिको रामकथाको तुलनामा यहाँ अनेक भिन्नता देखा पर्छन् । यहाँ सीता अग्निपरीक्षापछि जैन साध्वी हुन्छिन् तथा राम अहिंसाव्रतधारी हुन्छन् ।

यस्तै सङ्घदास र धर्मसेन गणिनामक लेखकद्वयद्वारा रचित 'वसुदेवहिण्डी' नामक महाकाव्यमा कृष्णचरित जैन परम्परानुसार वर्णित छ । उपर्युक्त दुवै महाकाव्यको प्राकृत 'महाराष्ट्री' हो । यस्तै 'त्रिसट्ठि शलाका पुरुष चरित्त'मा 'तीर्थङ्कर'हरूको चरित्र प्रवन्धकाव्य-शैलीमा वर्णित छ । यस चरित काव्यको परम्परा 'कुमारपाल चरित्र' जस्तो संस्कृत-प्राकृत द्विभाषिक (बाइलिङ्ग्वल) महाकाव्यको लेखनद्वारा संवत् १००० सम्म जारी रह्यो ।

प्राकृतको लक्षणसम्मत, श्रेण्य (क्लासिकल) महाकाव्यहरूमा 'रावणवहो' (रावणवध) र 'गउडवहो' सर्वोत्कृष्ट छन् । 'रावणवहो'को रचना प्रवरसेनद्वारा विक्रमको पाँचौं शताब्दीमा भयो । यसलाई 'दहमुहवहो' पनि भनिन्छ । महाराष्ट्री प्राकृतको यस महाकाव्यको संस्कृत अनुवादलाई 'सेतुबन्ध' पनि भनिन्छ । यस महाकाव्यमा रामायणको युद्धकाण्डको कथा

वर्णित छ । कालिदासको 'रघुवंश' जस्तै यो रूढिमुक्त रससिद्ध महाकाव्य मानिन्छ ।

'गउडबहो' ऐतिहासिक महाकाव्य हो, किन्तु यो अधुरो पाइन्छ । यसमा कन्नौजको राजा यशोवर्माको गौडदेशको विजय अभियान वर्णित छ । यसका रचयिता कवि बम्मइराज (वाक्पतिराज) यशोबर्माका आश्रित थिए । यो काव्य अलङ्कृत शैलीमा संस्कृत महाकाव्य 'किरातार्जुनी' तथा 'शिशुपालवध' तथा 'उसाणिरुह' जस्ता लौकिक प्रेमकथानकमा आधारित श्रेष्ठ चरितकाव्यहरू पाइन्छन् । तर आलोचकहरूको विचारमा प्रबन्धकाव्यभन्दा प्राकृतका मुक्तक अथवा 'गाथा'हरू श्रेष्ठतर छन् । यिनको व्यञ्जनाकौशल अत्यन्त चमत्कार पूर्ण देखिन्छ । आनन्दवर्धन, मम्मट र अन्य महान् आलोचकहरूले यस्ता गाथाहरूलाई प्रचुर मात्रामा उद्‌धृत गरेको तथ्यले यिनीहरूको लोकप्रियता र श्रेष्ठतालाई प्रमाणित गर्छ । यस प्रकारका मुक्तक रचनाहरूमा हालद्वारा संग्रहीत 'गाहासत्तसई' (गाथासप्तशती) प्राचीनतम र श्रेष्ठतम कृति हो । यसलाई विश्वसाहित्यकै निधि भन्दा अत्युक्ति हुँदैन । यस सङ्ग्रहमा विभिन्न कविहरूका सात सय मुक्तकहरू छन् र यसैले पछि गएर काव्यमा 'सप्तशती'को ग्रन्थपरम्परा नै बनाइदियो । संस्कृतमा 'आर्या सप्तशती' देखि देशी भाषाको 'बिहारी सत्तसई'सम्म यसै परम्परामा पर्छन् । हिन्दूहरूको प्रसिद्ध स्तोत्रग्रन्थ 'चण्डीलाई पनि 'दुर्गा-सप्तशती' भनिन्छ । भारतीय परम्परामा हाल (वत्सल) को गाथासप्तशतीलाई नै शृङ्गारी मुक्तकहरूको स्रोत मानिन्छ ।

गाथा सप्तशतीको रचनाकार हाल आन्ध्रवंशी राजा सातवाहनसँग सम्बद्ध मानिन्छन् । भोजले 'सरस्वतीकण्ठामरण'मा शालिवाहन (सातवाहन) लाई संस्कृतभाषाको उद्धारकका रुपमा विक्रमादित्य जस्तै प्राकृतभाषाको प्रचारक मानेका छन् । 'गाथासप्तशती' को आधारमा गोवर्धनाचार्यले पछि संस्कृतमा 'आर्यासप्तशती' को रचना गरे । अपरुक, जयदेव, विद्यापति र विहारी जस्ता महान् शृङ्गारी कविहरूमाथि यस सङ्कलनको असाध्य प्रभाव परेको छ । संस्कृत-काव्यशास्त्रमा नायिकाभेदको विस्तारको मुख्य प्रेरणास्रोत यो ग्रन्थ नै हो । शृङ्गाररस र माधुर्यगुणको असाधारण प्रभावले गर्दा गोवर्धनाचार्यले त यहाँसम्म भनेका छन् कि प्राकृत काव्यमै यस्तो सरसता हुन सक्छ, जुन संस्कृतमा सम्भव छैन । प्राकृतभाषालाई सुशिक्षित, सहृदय समाजमा प्रतिष्ठित बनाउनामा यी मुक्तकहरूले असाधारण योगदान गरेका छन् । यसैले गर्दा राजशेखर जस्ता महाकवि र आलोचकले संस्कृत र प्राकृतलाई पुरुष र महिला जस्तै एक अर्काको पूरक र संवर्धक भाषासाहित्य बताएका छन् :

"परुसा: सक्कय बन्धा पाउअ बंधो विहोइ सुउभारो ।
पुरुस महिलाणं जेत्तिअ मिहंतरं तेत्तिय मिभाणं ।"

शृङ्गाररसका यी मुक्तकहरूको काव्यगुणलाई आनन्दवर्धन जस्ता संस्कृतका सर्वश्रेष्ठ आलोचकले पनि प्रशंसा गरेका छन् । 'ध्वन्यालोक' (२/४) मा उद्धरण गर्नाको अतिरिक्त आनन्दवर्धनले स्वरचित विषमवाणलीलानामक प्राकृतमुक्तकसङ्ग्रहको चर्चा पनि गरेका छन् । यो ग्रन्थ आज अप्राप्य छ । यस्तै गोसलमिश्रनामक कुनै विद्वान्ले केही प्राकृत पद्यको सङ्ग्रह 'मदनमुकुट' नामले गरेका छन्, जुन नायिकाभेदबारे प्राकृतको प्रमुख रचना हो ।

मुक्तकहरूको यसै परम्परामा जयवल्लभ सूरिको 'बज्जालग्गं' पनि पर्दछ । यस सङ्ग्रहले शृङ्गारको एकाधिपत्य भङ्ग गरेर जीवनका

विविध पक्ष विषयक सूक्तिहरूको पनि समावेश गरेको छ। यसै परम्परामा समयसुन्दर गणि नामका विद्वान्को 'गाथासाहसी' र जिनेश्वर सूरिको 'गाथाकोष' को पनि निर्माण भयो। यी ग्रन्थहरूमा श्रृङ्गारको अतिरिक्त नीति, धर्म, ज्योतिष (शकुन), आदि विषयका पनि लोकप्रसिद्ध सूक्तिहरूको सङ्ग्रह भएको छ।

हालका गाथाहरूको भाषालाई समकालीन लोकभाषा पनि भनिन्छ। तर कीथजस्ता आलोचकले यसको खण्डन गरेका छन्। उनको विचारमा यसको भाषा अलङ्कृत तथा परिष्कृत र शैली कृत्रिम देखा पर्छ। तर भावना र कल्पनाको दृष्टिले गाथाहरूमा लोकजीवनको जीवन्तता सर्वत्र देखा पर्छ। यहाँ कृषक वनिताहरूको सरलता, गोचारणको प्राकृतिक शोभा आदिको चित्रण छ। किन्तु मुख्यत: प्राकृत गाथाकाव्य श्रृङ्गारी काव्य हो जहाँ पारलौकिकतादेखि निरपेक्ष, संयोग, वियोग र प्रणयका उन्मुक्त चित्रहरू अङ्कित छन्।

महाकाव्य र मुक्तकको अतिरिक्त प्राकृतभाषामा 'भृंगसन्देश', 'हंस सन्देश' आदि केही सन्देशकाव्यहरू पनि पाइन्छन्। यी काव्यहरू संस्कृतको मेघदूतको अनुकरणमा मन्दाक्रान्ता छन्दमा रचित छन्।

यसअतिरिक्त नाटकको क्षेत्रमा प्राकृतभाषाको प्रयोग साहित्यिक दृष्टिले पनि महत्त्वपूर्ण छ। आद्य समालोचक भरतमुनिले नै आफ्नो नाटचशास्त्रमा नाटकलाई संस्कृत-प्राकृत द्वैभाषिक रूपमा रचना गर्न निर्देश गरे। तर प्राकृतभाषामा मात्रै पनि नाटकरचना हुन्थ्यो। दशरूपकमा यसलाई 'सट्टक' भनिन्छ। यस परम्परामा अश्वघोषको 'सारिपुत्तप्पकरण' सबभन्दा पुरानो मानिन्छ। शूद्रकको 'मृच्छकटिक' पनि नाटचकलाको दृष्टिले बेजोड प्रकरण हो। प्रकरण नौ-दश अङ्कसम्म चल्ने लामो नाटक हो। अनेक पात्रको स्तर र देशभेदअनुसार प्राकृतभाषाको प्रयोग यसको विशेषता हो। कालिदास जस्ता विश्वप्रसिद्ध नाटककारले प्राकृतभाषाको प्रयोगमा आफ्नो कौशल देखाएका छन्। उनले 'शाकुन्तल' तथा विक्रमोर्वशीय' को चतुर्थ अङ्कमा मधुर प्राकृत गीतहरू पनि राखेका छन्। यी गीतहरूको भाषा अत्यन्त सहज लोकभाषा भएकोले यसलाई अपभ्रंशको प्रथम रूप मानिन्छ।

केवल प्राकृतभाषामा रचित नाटकहरूमा 'कर्पूरमंजरी' 'विलासवती' (अप्राप्य) 'चंदलेहा' र 'सिंगारमंजरी' प्रसिद्ध छन्। यिनीहरूमा राजशेखरकृत 'कर्पूरमंजरी सबैभन्दा महत्त्वपूर्ण छ। राजशेखर (नवौं शताब्दी) संस्कृतका महान् आलोचक कवि र नाटककार थिए, तथापि प्राकृतमाथि उनको विलक्षण अधिकार थियो। उनले प्राकृतलाई संस्कृत सरह पूर्ण सम्मान दिलाए। 'कर्पूरमंजरी' र अन्य सट्टकहरूमा पनि राजकुलमा प्रचलित प्रणयकथालाई वस्तु बनाइएको छ। तर यस 'कर्पूरमञ्जरी' को प्राकृत रूप आज दुर्लभ भएर यसको संस्कृत रूप मात्र उपलब्ध छ।

प्राकृतकथा-साहित्य प्राय: यस भाषाका सबै काव्यविधाभन्दा बढी उत्कृष्ट, व्यापक र विस्तृत छ। प्राकृतमा कथासाहित्यका सबै प्रकार धार्मिक कथा, उपदेशात्मक कथा, प्रेमाख्यान, लोककथा, आख्यायिका, कथासङ्ग्रह आदि धेरै सङ्ख्यामा पाइन्छन्। भारतीय नीतिकथाहरूको मूलग्रन्थ 'पञ्चतन्त्र' (संस्कृत), मानिन्छ, जुनचाहिं मूलरूपमा जैन विद्वान् पूर्णभद्र सूरिद्वारा प्राकृतमा रचित थियो। गुणाढचको पैशाची भाषामा रचित 'बृहत्कथा' विश्वकै सबभन्दा ठूलो कथासङ्ग्रह हो।

अर्धभागधीका जैनागमहरूमा नै कथासाहित्य प्रचुर मात्रामा पाइन्छ। 'नायाधम्मकहाओ' (ज्ञातृधर्मकथा) जैनागमको अत्यन्त प्राचीन र महत्त्वपूर्ण अङ्ग हो। यस

ग्रन्थमा दृष्टान्तको लागि लोकप्रचलित कथाहरूद्वारा धर्माचरणको प्रतिपादन गरिएको छ। 'उत्तराध्ययन-सूत्र' मा पनि आख्यानहरूद्वारा धर्माचरणको उपदेश गरिएको छ । आगमका व्याख्याहरू, 'निजुत्ति' 'चूर्णी' (चुण्णी) आदिमा पनि मनोरञ्जक र बोधप्रद कथाहरू छन्। टीकाहरू संस्कृतमा भए तापनि कथाहरू प्राकृतमा नै उद्धृत छन् । यस किसिमले प्राकृत कथाहरू चौथो शताब्दीदेखि सोह्रौं शताब्दीसम्म लिखित भएको इतिहासकारहरूको भनाइ छ । कथाहरूमा उपकथा, अन्त:कथाहरूको पनि समावेश भएको पाइन्छ । जैन विद्वान् हरिभद्र सूरिले अर्थ, काम, धर्म र सङ्कीर्ण नामले यी कथाहरूका चार भेद बताएका छन्। कथाहरूमा प्रश्नोत्तर, प्रहेलिका, उखान, सुभाषित र गीतको पनि प्रयोग भएको पाइन्छ । ब्राह्मणपरम्पराका पौराणिक आख्यानहरूमा अतिरञ्जना बढी भएकोले त्यसका प्रतिक्रियामा जैन विद्वान्हरूको सरल कथावस्तु भएका आख्यानहरू बढी लोकप्रिय भए । जैन कथाहरू लोकजीवनमा नै आधारित थिए । वैराग्यसाधक भए तापनि साधारण जनलाई धर्मप्रति आकर्षित गराउनको लागि जैन साधुहरूले पनि शृङ्गारपरक कथाहरूको रचना गरेका छन्। यसै किसिमले प्राकृतमा 'वसुदेव हिण्डी' 'कुवलयमाला' आदि अनेक प्रेमाख्यानहरूको रचना भयो जुन पछि गएर सूफी सम्प्रदायका कविहरूको लागि प्रेरक भएको होला । यी कथाहरूमा जैन मान्यताअनुरूप विविध विचार, तत्कालीन जैन जीवनका विविध पक्ष र भारतीय उपमहाद्वीपको भूगोलको पनि विस्तृत जानकारी व्यक्त भएको छ । यी कथाहरू, बढीजसो सामान्य जनको लागि रचित भएकोले महाराष्ट्री प्राकृतमा लिखित छन्, तथापि यिनमा संस्कृत र अपभ्रंश आदि अन्य भाषाको प्रयोग पनि पाइन्छ। आठौं, नवौं, शताब्दीसम्म प्राकृत कथासाहित्यको खूब प्रचार थियो, तर त्यस वेलासम्म संस्कृतको पुनरुत्थान भइसकेकाले, जैन विद्वान्हरूले पनि संस्कृतमा कथालेखन गर्न थाले । सिद्धर्षि (उपमिति-भवप्रपंचकथा), धनपाल (तिलकमञ्जरी), हेमचन्द्र आदि जैन विद्वान्हरूले संस्कृतमा नै मौलिक कथाको रचना गरे ।

पादलिप्त सूरिको 'तरंगवई कहा' प्राकृतको सबभन्दा पुरानोकथाग्रन्थ मानिन्छ जुन विक्रमको दोस्रो शताब्दीको रचना हो । 'समराइच्चकहा' मा उज्जयिनीका राजा समरादित्यको आख्यान छ । यसमा अन्य उपकथाहरू पनि समाविष्ट भएका छन् । 'धुत्तक्खाण' (धूर्ताख्यान), 'कुवलयमाला' आदि एकात्मक कथाग्रन्थको अतिरिक्त प्राकृतमा अनेक महत्त्वपूर्ण कथासङ्ग्रहहरू पाइन्छन् । यस परम्परामा गुणाढ्यको 'बृहत्कथा' सबभन्दा पुरानो हो। अब मूल पैशाचीको यस कथासङ्ग्रहमा आधारित 'बृहत्कथामञ्जरी' आदि संस्कृतग्रन्थहरू मात्र उपलब्ध छन् । 'कहारयणकोष' (कथारत्न कोष, गुणचन्द्र गणि, एघारौं शताब्दी) तथा 'पाइयकहासङ्ग्रह' (पाउमचन्द सूरि, तेह्रौं शताब्दी) जस्ता अन्य प्रसिद्ध ग्रन्थहरू पनि पाइन्छन् यी कथासङ्ग्रहहरूमा समकालीन भारतीय लोकजीवनको यथार्थ चित्र पाइन्छ ।

प्राकृतमा संस्कृतमा जस्तै भक्तिपरक स्तोत्रसाहित्य पनि पाइन्छ । जिन भगवान् महावीर र अन्य गुरुहरूको आराधनामा कविहरूद्वारा रचित यी स्तोत्रहरू अत्यन्त ललित र भावपूर्ण भाषामा छन्। तर पछि गएर जैन सम्प्रदायमा पनि संस्कृतभाषामै उत्तमोत्तम स्तोत्रहरूको रचना गर्ने परम्पग़ बस्यो ।

उपर्युक्त ललितसाहित्यको अतिरिक्त, सामाजिक तथा भौतिक विज्ञानबारे जैन र अन्य पण्डितहरूद्वारा रचित ग्रन्थहरूको,

प्राकृतभाषामा, महत्त्वपूर्ण सङ्ग्रहहरू पाइन्छन् । यसमा ज्योतिषका ग्रन्थहरू अधिक मात्रामा छन् । नौविद्या, वास्तुकला, आयुर्वेद, धातुविज्ञानबारे पनि प्रशस्त लेखन प्राकृतभाषामा भएको तथ्य यी ग्रन्थहरूबाट थाहा हुन्छ ।

नेपालमा प्राकृतसाहित्यको रचनाबारे कुनै उल्लेखनीय साक्ष्य प्राप्त छैन । केवल अशोकको लुम्बिनीस्तम्भलेख बाहेक अन्य कुनै प्राकृतशिलालेख पनि नेपालमा देखा पर्दैन । यहाँका शिलालेखहरू संस्कृत अथवा समकालीन देशभाषामा कुँदिएका छन् । भारतमा रचित संस्कृतकाव्य-नाटकहरूको अध्ययन नेपालमा सर्वत्र, सर्वदा भएकोले, यी नाटकहरूमा व्यवहृत प्राकृत भाषाको अध्ययन यहाँ पनि भएको अनुमान गर्न सकिन्छ । नेपालीभाषाको उत्पत्ति शौरसेनी (मुख्य प्राकृत) बाट नै भएको अधिकांश भाषाविद्हरूको मत छ । कसैकसैले यस सम्बन्धमा छुट्टै 'खश' अथवा 'पार्वत्य प्राकृत'को पनि कल्पना गरेका छन् । तर यस किसिमका भाषाको अस्तित्वबारे कुनै साहित्यिक साक्ष्य प्राप्त छैन । मल्लकालीन नेपालमा नाटकहरूको रचना प्रचुर मात्रामा भयो । तर यी संस्कृत नाटकहरूमा साधारण पात्रद्वारा प्रयुक्त हुने भाषा प्राकृतको सट्टा समकालीन देश्य भाषा मैथिली, हिन्दी, बङ्गला, नेवारी आदि छन् । शाहकालीन नाटककार पण्डित छविलाल सूरिले मात्र आफ्ना नाटकहरू 'सुन्दरचरित' र 'कुशलवोदय'मा शुद्ध प्राचीन प्राकृतभाषाको प्रयोग गरेका छन् । यसले नाटककारको बहुज्ञता र शास्त्रीय परम्पराको अनुसरणलाई सूचित गर्छ । नेपालको राष्ट्रिय अभिलेखालयमा केही प्राकृत ग्रन्थहरू पनि पाइन्छन् । 'हरमेखला' नामक एउटा आयुर्वेद र अन्य प्रकीर्ण विषय रहेको ग्रन्थ अभिलेखालयले प्रकाशित गरेको छ ।

उपसंहार : विशाल प्राकृतवाङ्मय आज व्यवहारबाट टाढा हुनाले केवल अनुसन्धान र अनुशीलनको विषय मात्र रहेको छ । वस्तुत: प्राकृतभाषाको महत्त्वपूर्ण साहित्य जहाँबाट उत्पन्न भयो त्यहीं विलीन भएजस्तो लाग्छ, अर्थात् संस्कृत साहित्यमै अन्तर्भूत भयो । आज संस्कृतको छायाविना प्राकृतको अध्ययन सहजसाध्य छैन । तर यसो हुँदा पनि प्राकृतले आफ्नो उत्तराधिकारी अपभ्रंश र त्यसपछि आधुनिक आर्यभाषा(नेपाली, हिन्दी आदि)का साहित्यमा भाषिक र काव्यपरम्परागत प्रचुर प्रभाव छोडेको छ । हाम्रा वर्तमान भाषासाहित्यहरूमा तद्भव शब्दावलीको प्राचुर्य प्राकृत परम्पराको देन हो । यस्तै हिन्दी नेपाली आदि भाषाकाव्यहरूका छन्दोवद्ध रचना (दोहा, सवाई, लोकगीत आदि) प्राकृतको छन्दपरम्पराबाट आएका हुन् । संस्कृतको अभिजात र शास्त्रीय परम्पराबाट अलग्गै लोकभाषा र जीवनका सहज सरल र स्थानीय तत्त्वहरू आधुनिक आर्यभाषा-साहित्यमा जेजति पाइन्छ, त्यो प्राकृतको देन हो ।

– कृ. च. मि.

बिम्ब– बिम्ब त्यो शब्द, वाक्यांश वा वाक्य समूह हो, जसले भाव अभिव्यक्तिमा थप आयाम प्रदान गरी साहित्यिक क्षमताको अभिवृद्धि गर्दछ । सतही रूपले प्रतीक जस्तै देखिए तापनि बिम्बले प्रतीकभन्दा अलग्ग उद्देश्य र प्रयोजन अँगालेको हुन्छ । प्रतीकात्मक वस्तुले भौतिक रूपमा असम्वद्ध कुनै भावलाई अभिव्यक्त गर्दछ भने बिम्वले शब्दचित्रको संरचना गरी शब्द वा वाक्यांशको आफ्नै स्वाभाविक अर्थमा उभिएर भावको क्रमिकता, वितरण र उंचाइ-गहिराइको आयाम थपेर कलात्मक सशक्तता बढाउंछ । बिम्वले सृजना गर्ने कलात्मकताले संज्ञाको अस्तित्व उभारेर एउटा दृश्यताको सृजना गर्दछ, जसले भावलाई बढी संवेदन-चेतनाले भरिदिन्छ । बिम्बको

प्रयोजनमा प्रायोजित वस्तुले प्रतीकले जस्तै सोझै भाव बोक्नुको साटो शब्दचित्रका आफ्नै भावहरूलाई मनोवैज्ञानिक ढङ्गले समानान्तर प्रवाहित तुल्याउँछ र शब्द-चित्रहरूको मिश्रित र सामञ्जस्यपूर्ण प्रवाहले अभिव्यक्त गर्न खोजिएको भावलाई समानान्तर भावहरूमा घोलिएर अझ प्रखर अभिव्यक्ति दिन्छ । बिम्बमा विक्टर शक्लोवस्कीको भावलाई अपरिचित बनाउने प्रक्रिया-सिद्धान्त बढी लागू हुन्छ । प्रतीकवादमा अपरिचितलाई परिचित वस्तुहरूको प्रतिनिधिद्वारा भाव अभिव्यक्त गरिन्छ भने बिम्बमा परिचित शब्दचित्रहरूको सम्मिश्रित प्रवाहद्वारा अपरिचित बनाउँदै भाव अभिव्यक्त गरिन्छ। अपरिचित बनाउने प्रक्रियाले भावाभिव्यक्तिको प्रसार-प्रक्रिया लम्ब्याएर बिम्बले क्रमिकताको सहयोगमा सजीवता र पूर्णताको अभिवृद्धि गर्दछ । बिम्बको योजनाले चेतना फराकिलो पार्दछ ।

भाषाको साहित्यिक क्षमता फराकिलो पार्ने साधन प्रतीक हो भने साहित्यको चेतना क्षमताको गतिशीलता तीव्र पार्ने साध्य बिम्ब हो । बिम्ब आफ्नै सौन्दर्यमा पूर्ण हुन्छ । बिम्बको प्रयोजनमा कलाको विषय-महत्त्व गौण हुन्छ र अभिव्यक्ति-महत्त्व सर्वोपरि र प्रबल हुन्छ । प्रतीकवादले प्रतिदृश्यले बोकेको विषयको अर्थबोध गर्न खोज्छ, तर बिम्बले विषयलाई परिदृश्यहरूमा भाँचेर आयामिक प्रस्तुतिमा बदल्छ ।

बिम्बको दबावले भाषालाई बढी संवेदनशील, सबल बनाउनुको साथै बङ्ग्याइदिने, निचोरी दिने, टाढाको नजीक र नजीकको टाढा ल्याइदिने, तलको माथि पारि दिने स्वभावको प्रादुर्भाव हुन्छ। यस्तो स्वभावको प्रादुर्भावले भावलाई सतही रूपले मात्र बगाउनुको साटो भित्र अचेतन मनलाई समेत छुन पुग्दछ । साधारण श्वास-प्रश्वासको दबाव हामीलाई अनुभूत हुँदैन, तर ती श्वास-प्रश्वासमा कुनै बास्ना वा गन्ध मिसाइदिएपछि श्वास-प्रश्वासको सञ्चालन भइरहेको आभासको प्रबलता बढ्दछ । बास्ना वा गन्ध आफैं श्वास-प्रश्वास होइन, तर श्वास-प्रश्वासमा समानान्तर अस्तित्व बग्ने तत्त्वहरू हुन् । बिम्बको भूमिका पनि भावको प्रतीक नभई भावसितै समानान्तर बग्ने चेतनाको अभिवृद्धिका तत्त्वहरू हुन् ।

टी. एस. इलियट जस्ता आधुनिकतावादी कविले बिम्बको प्रशस्त प्रयोग गरेका छन् भने नेपाली-साहित्यमा सफल बिम्बयोजना वा बिम्बप्रयोगको सन्दर्भमा ईश्वरवल्लभ, इन्द्रबहादुर राईहरूको आयामेली रचनाहरू राम्रा उदाहरण हुन्। ईश्वरवल्लभको 'आगोका फूलहरू' जस्ता वाक्यांशले फूल र आगो जस्ता अन्तरविरोधी स्वभावहरूको समीकरण गरी भावाभिव्यक्तिको आयामिक अभिवृद्धि गरेका छन् । इन्द्रवहादुर राईको 'कथास्था' बिम्ब प्रयोगको अर्को उत्कृष्ट नमुना हो ।

आधुनिकतावादी साहित्यमा बिम्बको प्रयोग बढी भए तापनि अर्थबोधको संरचना लुकेको हुने हुँदा बिम्ब विभाजित रूपमा अस्तित्वमा उभिएको पाइए तापनि यसले बृहत् प्रतीकको सहायकको भूमिका खेल्न पुग्दछ । तर उत्तर आधुनिक साहित्यमा केन्द्रीकृत रूपरेखामा केवल बिम्बहरूको अनाबद्ध प्रवाह बग्ने हुँदा बिम्ब सही रूपमा आफैं साध्य हुन पुग्दछन् र चेतनाको असीम फाँटलाई साहित्यमा अवतीर्ण गर्दछन् ।

– के. मा. शा.

बिम्बवाद–'बिम्ब' यो पद संस्कृतमा चन्द्रमाको प्रतिच्छाया बुझाउन प्रयोग गरिएको पाइन्छ । अमरकोशको "कला तु षोडशो भागो बिम्बोऽस्त्री मण्डलं त्रिषु" यस पङ्क्तिमा चन्द्रमाको १६ भागको एक भागलाई

कला र प्रकाशलाई चाहिं बिम्ब र मण्डल भनेर परिभाषित गरिएको स्पष्ट छ । बिम्ब पदको रूढार्थ यसैबाट लिइएको हो । पूर्वीय काव्यचर्चामा बिम्बलाई अलग्गै महत्त्व दिएर साहित्यिक अर्थमा प्रयोग गरिएको पाइँदैन । आधुनिक समीक्षा-पद्धतिको बिम्बवाद र बिम्बचर्चा संस्कृतको काव्य-समीक्षकहरूको उपमा, रूपक र सादृश्य अलङ्कारभित्र समाहित भएको निष्कर्ष निकाल्न सकिन्छ । आधुनिक समालोचनामा चर्चित बिम्बवाद अङ्ग्रेजीको इमेजिज्मबाट प्राप्त भएको हो। सीमित अर्थमा भन्नुपर्दा बिम्बवाद एक आन्दोलनको रुपमा साहित्यमा देखा परेको त्यस्तो प्रयोग हो जसबाट कवि-लेखकले आफ्नो प्रतिपाद्य विषय वा प्रसङ्गलाई सजीव र ठोस रूप दिन दृश्य जगत् र दृश्यावलीसँग एकरूपता दिई वर्णन प्रस्तुत गरेका हुन्छन्। आफ्नो वर्णनको क्रममा कवि-लेखकले प्रतिपाद्य विषयलाई कसरी अन्य ठोस र इन्द्रियगोचर वस्तुसँग तादात्म्य दिन्छन् त्यसलाई बिम्बविधान भनिन्छ (बिम्बविधान हेर्नुहोस्) । बिम्बवाद वस्तुत: एउटा आलङ्कारिक शैली हो जसले अनुभूति, घटनास्थिति र मनोभावलाई वाह्य जगतको प्रस्ट स्थूल र दृष्टिगम्य वस्तुसँग तादात्म्य स्थापित गरी वस्तुगत स्वरूप प्रकट गराउँछ । यो तादात्म्य उपमा, रूपक र सादृश्य अलङ्कारको प्रयोगमा सीमित र क्षणिक प्रभाव दिलाउने हुन्छ भने बिम्बवादी प्रयोगमा निकै सशक्त र स्थायी प्रभावले युक्त देखा पर्दछ । बिम्बवादको प्रवाहमा बिम्ब ठोस र वस्तुगत हुनु आवश्यक ठहऱ्याइए पनि सामान्य बिम्बविधानको प्रसङ्गमा अमूर्त र भावात्मक बिम्बहरूको पनि प्रयोग गरिन्छ ।

ऐतिहासिक विकासक्रमबाट हेर्दा सन् १९१२ देखि १९१७ बीच बेलायत र अमेरिकामा बिम्बवादी आन्दोलन सक्रिय रूपमा देखा परेको थियो । अङ्ग्रेज कवि टी. इ. ह्युम (1881-1917) ले स्थापना गरेको काव्यसिद्धान्तले बिम्बवादको जग राख्यो भने प्रसिद्ध अमेरिकी कवि एजरा पाउन्ड (Ezra Pound 1885-1972) ले बिम्बवादको सैद्धान्तिक आधार विकसित पारे । पाउन्डको भनाइमा १९ औं शताब्दीको अन्ततिर कवितामा देखा परेको "निकै अस्पष्ट, शिथिल र भावुक प्रवृत्ति"को विरोधमा बिम्बवादी प्रयोग शुरू भएको हो । त्यस्तै अर्को बिम्बवादी अमेरिकी महिला कवि एमी लोवेल (1874-1925) ले केही बिम्बवादी कविहरू (1915-1917) शीर्षक कविता सङ्ग्रहको भूमिकामा लेखेकी छिन् : बिम्बवादी कविताले कविताको परम्परागत विषयवस्तु र लेखन-प्रक्रियालाई छाडेर नयाँ खुला विषयवस्तु अँगालेर आम प्रयोगको भाषामा आफ्नै लयको सिर्जना गर्दछ; जसमा ठोस, प्रस्ट र केन्द्रित बिम्ब प्रस्तुत गरिन्छ ।

बिम्बवादलाई परिभाषित गर्दै एम. एस. एब्रम्ज लेख्दछन् : "बिम्बवादी कविता मुक्त छन्दमा लेखिन्छ र यसमा कुनै दृश्यगत वस्तु वा दृश्यावली प्रति लेखकको अनुभूति दुरुस्त उतारिन्छ र फूलभडी जोडिएको हुँदैन; जसमा न त कुनै टिप्पणी हुन्छ, न त सामान्यीकरण नै; लेखकको अनुभूतिलाई रूपकको माध्यमबाट वा प्रतिपाद्य वस्तुको वर्णनको क्रममा दोस्रो र अन्य वस्तुलाई एकसाथ समेटी प्रस्तुत गरिन्छ ।"

बेलायत र अमेरिकामा प्रसिद्धि पाएको बिम्बवादी कविता आन्दोलनका अन्य मुख्य हस्तीहरूमा हिल्डा डुलिटल, डी. एच. लरेन्स, विलियम कार्लोस विलियम्स, जोन गौल्ड फ्लेचर र रिचर्ड आल्डिङ्टन रहेका छन् । बिम्बवादी आन्दोलन धेरै समय नटिके पनि यसको शैली र कविताप्रतिको दृष्टिकोणले

बेलायत र अमेरिकामा गहिरो छाप छाडेको छ ।

एजरा पाउन्डको निम्नलिखित कवितालाई एब्रम्जले बिम्बवादी कविताको एउटा उत्कृष्ट नमूना भनेर प्रस्तुत गरेका छन्–

मेट्रो रेलको एउटा स्टेशनमा
भीडमा यी अनुहारहरूका छायाँ,
पुष्पदल कुनै अभिषिक्त श्यामल शाखामा

नेपाली-साहित्यमा बिम्बवादको नाउँमा छुट्टै कविता वा लेखन आन्दोलन नदेखिए पनि बालकृष्ण सम, गोपालप्रसाद रिमाल, केदार मान व्यथित, भूपि शेरचन, मोहन कोइराला, वैरागी काइँलालगायतका नयाँ कविका लेखनमा बिम्बवादी छनक प्रशस्त भेट्टिन्छन्। बिम्बवादी कविताशैलीलाई आत्मसात् गरेर नेपाली परिवेशमा बडो सजीवतासाथ प्रयोग गरिएको कविता हो भूपि शेरचनको 'घण्टाघर'। यसमा राजधानीस्थित एउटा प्रसिद्ध स्मारक वा घण्टाघर(क्लकटावर)लाई कविले अनेक सजीव र वस्तुगत बिम्बहरूको माध्यमबाट ठोस र चित्रात्मक रूप दिएका छन्।

– हृ. उ.

बिम्बविधान– साहित्यिक लेखनमा प्रतिपाद्य विषयवस्तुलाई बाह्यजगत्को स्थूल, दृष्टिगम्य र ठोस वस्तुसँग तादात्म्य स्थापित गरेर प्रस्ट र सहज रूपमा लेखकीय उपस्थिति नझल्कने गरी प्रस्तुत गर्नुलाई बिम्बवादी प्रयोग भनिन्छ (बिम्बवाद हेर्नुहोस्) । कवि-लेखकले आफ्नो प्रतिपाद्य प्रसङ्गलाई मिल्ने गरी बाह्य जगत्को स्थूल, इन्द्रियगोचर वस्तु वा मनोजगत्को भावलाई वस्तुगत रूप दिई लेखनमा समाहित गर्नुलाई बिम्बविधान (इमेजरी) भनिन्छ । पूर्वीय समालोचनाको दृष्टिबाट केलाउँदा बिम्बविधान उपमा, रूपक र सादृश्यको आलङ्कारिक प्रयोग हो । यी तीनवटै अलङ्कार प्रयोगको दृष्टिले सीमित र प्रभावको दृष्टिले कम नाटकीय एवं कम आह्लादकारी देखा पर्दछन् भने बिम्बविधान चाहिँ आलङ्कारिक प्रयोगभन्दा व्यापक र प्रभावशाली ठहरिन्छ।

साहित्यमा बिम्बवाद एउटा सचेत आन्दोलनको रूपमा प्रथम विश्वयुद्धताका (१९१२-१९१७) बेलायत र अमेरिकामा स्थापित भएको हो । तर लेखनको दृष्टिले हेर्दा कवि-लेखक-नाटककारहरूले बिम्बविधानको उपयोग युगौंयुगदेखि गर्दै आएका छन् र आधुनिक समालोचनामा बिम्बप्रयोगलाई बडो महत्त्व दिएर विश्लेषण गरिन्छ। बिम्बविधानको व्याख्या गर्दै एम. एच. एब्रम्ज लेख्दछन्– "बिम्बविधान आधुनिक समालोचनामा अति प्रयोग गरिने र अत्यन्त अस्पष्ट मानिने पदहरूमध्ये एक हो। कुनै एउटा कविता पढ्दा पाठकले अनुभव गरेको भनेर मानिने मानसिक चित्रदेखि कुनै कविताभित्र परेका समग्र तत्त्वहरूसमेतलाई बुझाउन बिम्बविधान शब्दको प्रयोग गरिन्छ ।"

यसै प्रसङ्गमा एब्रम्ज अगाडि भन्दछन् : "बिम्ब, यो पद वर्णन गरिएको वस्तुको दृश्यात्मक प्रतिच्छायाको अर्थमा सीमित पारिनु हुँदैन; कुनै कृतिको खास अंश पढ्दा कतिपय पाठकलाई दृश्यात्मक प्रतिच्छायाको अनुभूति मिल्न सक्छ भने कतिपयलाई सो प्राप्त हुँदैन र सो अनुभूति मिल्नेहरूमा पनि मानसिक चित्रको स्पष्टता र विस्तृत स्वरूपमा ठूलो फरक हुन्छ। साथै बिम्बविधानमा सुनिने (श्रव्य), छोइने (स्पर्श्य), सुँघिने (घ्राणग्राह्य), स्वाद लिने (आस्वाद्य) वा चालचुलको भाव दिने (गत्यात्मक) प्रसङ्गका साथै दृश्यात्मकता समेत परेको हुन सक्छ ।" यसप्रकार बिम्बविधानमा रूप-रस-गन्ध-स्पर्श-शब्द जस्ता क्षेत्रले प्रतिनिधित्व गर्ने विषयलाई सहजै पाठक-श्रोता-दर्शकले आत्मसात् गर्न सक्ने गरी वस्तुगत रूपमा प्रकट गरिन्छ ।

अङ्ग्रेज नाटककार विलियम शेक्सपियर ले आफ्ना दुःखान्त नाटकहरूमा श्रव्य, स्पर्श्य, आस्वाद्य, घ्राणग्राह्य तथा दृश्यात्मक विषयहरूलाई लिएर अत्यन्त सशक्त बिम्बविधान गरेका छन् । उनको प्रसिद्ध नाटक म्याकबेथमा चरित्र नायक म्याकबेथ आफ्नो जीवनको अन्तिम घडीमा अपरिहार्य मृत्युबोधलाई स्पर्श्य, श्रव्य, दृश्य र गत्यात्मक बिम्बहरूको माध्यमबाट यसरी प्रस्तुत गर्दछ–

तँ निभ् । तँ निभ् ।
अल्पायु मैनवत्ती हे । जिन्दगी यो छ केवल
हिंड्दो छाया, क्षुद्र नट जो आफ्नो एक नै घडी
फुर्तिन्छ अनि च्यॉंट्ठिन्छ, अनि त्यति भए पछि
कहिल्यै त्यसको केही सुनिन्न सवेरै पनि
बुद्धले कहिएको यो किस्सा हो, शब्दगर्जन
तथा प्रकोपले पूर्ण, व्यञ्जना गर्छ शून्यको ।

म्याकवेथ अङ्क ५, दृश्य ५
अनुवादक– लक्ष्मीप्रसाद देवकोटा

विम्वविधान कविको कल्पनाचातुर्य, अनुभव र स्वाभाविक सहज शिल्पवाट तिक्खर बन्न पुग्छ । आधुनिक कवि-लेखकहरूले पुराण, आख्यान, इतिहास, लोकगाथा, प्राकृतिक जीवजगत्, ज्ञानविज्ञान हरेक क्षेत्रवाट विम्वचयन र निमार्ण गरेका छन् । मोहन कोइरालाको सारङ्गी कवितामा यस्तै जटिल विम्वहरूको प्रयोग गरिएको छ, जस्तैः

- उसका गीतहरू चन्द्रशमशेर हाँसेजस्तै गर्नेका नामी पनि छन्
- उसका गीत होटेल रायलका केटीजस्तै बैंशालु मायालु पनि छन्
- उसका गीत जाँड पिउन नपाएकी किरातिनी जस्तै नशालु र इर्ष्यालु पनि छन् ।
- उसका गीत कुर्चा खाएकी अढाइनी जस्ती कुप्रा पनि छन्
- विना पेन्सिलले कागतमा लेखिएको गीत
- विनाताल्चा छातीमा साँचेर राखे-को गीत

– हृ. उ.

बौद्ध साहित्य– विश्वको एक तिहाइ जन-समुदायलाई हजारौं वर्षदेखि प्रभावित पार्दै आएको अति विशाल बौद्ध साहित्यले विश्वसाहित्यका विविध विधाहरूको विकासमा महत्त्वपूर्ण भूमिका खेल्दै आएको छ । बौद्ध साहित्यलाई प्रमुखतः पालिसाहित्य र संस्कृतसाहित्यमा विभाजित गर्न सकिन्छ । पालि-साहित्य त्रिपिटकभन्दा विशाल भएवाट नै वौद्ध साहित्यको विशालताको बोध हुन्छ ।

बुद्धकालीन समाजमा विद्वद्वर्गमा छान्दस (वैदिक) भाषा लोकप्रिय थियो भने सर्वसाधारणमा प्रादेशिक भाषाहरू प्रचलित थिए जसमा प्रमुख मागधी (मगध देशको भाषा) थियो । पाणनीले छन्दसलाई सुसम्बद्ध गरेर साहित्यिक रूप प्रदान गरिसकेपछि संस्कृतभाषाको नामले प्रख्यात विशाल बौद्ध साहित्यलाई इसाको पाँचौं शताब्दीतिर आचार्य बुद्धघोषले 'पालि' भनी सम्वोधन गरे र कालान्तरमा मागधी भाषा नै विकसित भएर पालिभाषाको नामले प्रख्यात भयो । भाषिक दृष्टिकोणले संस्कृत र पालिमा ठूलो भिन्नता पाइँदैन । वैदिक संस्कृतमा १३ स्वर र ३९ व्यञ्जन छन् भने पालिमा १० स्वर र ३३ व्यञ्जनहरू मात्रै पाइन्छन् । तसर्थ पालि अपेक्षाकृत सरल भएको कुरा निम्न तुलनात्मक शाब्दिक तालिकाबाट स्पष्ट हुन्छ -

संस्कृत	पालि	संस्कृत	पालि

धर्म	धम्म	दुःख	दुक्ख
प्रज्ञा	पञ्जा	पुरुष	पुरिस
सारिपुत्र	सारिपुत्त	प्रथम	पठम
उपेक्षा	उपेक्खा	कृष्ण	कण्ह
चैत्य	चेतिय	भगवान्	भगवा

गौतम बुद्ध(इ. पू. ५६३-४८३)भन्दा अगाडि कुनै बौद्ध साहित्यको अस्तित्व भएको ज्ञान हामीलाई छैन जबकि गौतमभन्दा अघि पनि अन्य बुद्धहरूको अस्तित्व थियो भन्ने बौद्ध धारणा छ । बुद्ध-परिनिर्वाणपश्चात् सयौं वर्षसम्म पनि कुनै किसिमको बौद्ध साहित्यको रचना भएको ज्ञान हामीलाई छैन । गुरु-शिष्यपरम्पराले बुद्ध-शिक्षाको विकास हुँदै थियो ।

बुद्ध-परिनिर्वाणको तीन महीनापछि अर्हत् र भिक्षुहरूको प्रथम सङ्गायना: बस्यो । सात महीनासम्म चलेको सो सङ्गायनाले बुद्धका उपदेश र विनयको सम्पादन गर्‍यो । यसको सय वर्षपछि भिक्षुसङ्घ कट्टरपन्थी थेरवाद र प्रगतिशील महासाङ्घिकमा विभाजित भयो । दुवैले आ-आप्ना दोस्रो सङ्घायना गरेर आफूलाई सुदृढ पारे । त्यसपछि सम्राट् अशोक (इ. पू. २६९-२२७) को समयकालमा बुद्ध-धर्मको व्यापक प्रचार भएको वेला उनकै गुरु थेरवादी भिक्षु मौद्गलिपुत्र तिष्यले अन्य सम्प्रदायहरूको खण्डन गर्दै रचना गरेको ग्रन्थ **कथावत्थु** प्राचीनतम बौद्ध रचनाहरूमध्ये एक हो । शनैःशनैः महासाङ्घिक सम्प्रदाय भक्तिमार्गतिर ढल्कँदै महायानको रूपमा परिवर्तित भयो । महायानले बुद्धत्वलाभ नै जीवनलक्ष्य माने तथा निर्वाणलाई जीवनलक्ष्य मान्ने सम्प्रदायहरूलाई हीनयान (तुच्छवाहन) भन्न थाले । हीनयानको एक शाखा सर्वास्तिवाद सम्राट् कनिष्क (७८-१०१) को पालोमा शक्तिशाली भएर निस्क्यो । तर १२ औं शताब्दीमा सर्वास्तिवादको अन्त भइसकेकोले वर्तमानमा बुद्धधर्म परम्परावादी थेरवाद (हीनयान) तथा महायानको रूपमा विद्यमान छ ।

थेरवादीहरूले पालिलाई साहित्यको माध्यम बनाए भने महायान र सर्वास्तिवादले संस्कृतलाई रोजे । प्रायः प्राचीन बौद्ध साहित्यहरूमा गद्य र पद्य मिश्रित पाइन्छ । कुनै कुनै प्राचीन संस्कृत बौद्ध ग्रन्थहरूको भाषा अपभ्रंश जस्तो देखिन्छ, जसलाई 'गाथा संस्कृत' भन्ने गरिन्छ । शायद यो तत्कालीन मध्यप्रदेशको भाषा थियो ।

बौद्ध साहित्यको मूल स्रोत भारत हो । अन्य बौद्ध राष्ट्रहरूमा प्रायः भारतीय ग्रन्थहरूको अनुवाद र सोझै व्याख्या लेख्ने गरिएको पाइन्छ । विभिन्न राष्ट्रहरूमा आ-आफ्ना मौलिक साहित्यको विकास भए तापनि ती बौद्ध ग्रन्थहरूले अन्य राष्ट्रहरूलाई विरलै प्रभाव पारेको देखिन्छ । श्रीलङ्का यसको अपवाद हो, किनकि पालिसाहित्यको विकासमा श्रीलङ्काको विशेष भूमिका रहेको छ । त्यस्तै लुप्तप्राय भारतीय संस्कृत बौद्ध साहित्यलाई जोगाइराख्ने श्रेय क्रमशः तिब्बत, चीन र नेपाललाई जान्छ ।

यस आलेखमा प्रथमतः पालिसाहित्यको संक्षिप्त परिचय दिइनेछ । तत्पश्चात् संस्कृत बौद्ध साहित्यको, विशेषतः प्रमुख ग्रन्थहरूको, विवेचना गरिनेछ । स्पष्ट गरौं कि सबै प्राचीन ग्रन्थहरूका रचनाकार र रचनाकाल प्रस्ट छैनन् । यसो हुनु स्वाभाविक थियो किनकि मुद्रणकलाको आविष्कार नभइसकेकोले ती ग्रन्थहरूको प्रतिलिपि बनाउनुपर्ने हुन्थ्यो र एकैजनाले एकैपल्ट धेरै प्रतिलिपि बनाउनु पनि सम्भव थिएन । प्रतिलिपि उतार्नेहरूले पनि तत्कालीन प्रचलित धारणा, आफ्नो व्यक्तिगत विचारधारा, आफ्नो सम्प्रदायको सिद्धान्त, आदिलाई ग्रन्थसम्मत सिद्ध गर्न अध्यायहरू थप्दथे । त्यसैले प्रायः प्राचीन

ग्रन्थहरू, विशेषत: महायानी ग्रन्थहरू, आफ्नो अन्तिम रूपसम्म पुग्न सयौं वर्ष लाग्दथ्यो। थेरवादी पालिसाहित्यमा ठूलो उतारचढाव आएको देखिंदैन किनकि बुद्ध परिनिर्वाणको ४०४ वर्षपछि इ. पू. ७९ तिर नै श्रीलङ्काको चौथो सङ्गायनाले पालित्रिपिटकलाई तालपत्रमा कुँदेको थियो जुन अहिलेसम्म विद्यमान छन्। सो लिपिवद्धतापछि विगत २००० वर्षदेखि त्यसमा केही थपघट भएको छैन र तसर्थ त्यसलाई बुद्धको जीवनी र शिक्षासम्बन्धी सबभन्दा भरपर्दो साहित्य मान्न सकिन्छ। बुद्धधर्म र बौद्ध साहित्यको गहन अध्ययन गर्न चाहनेहरूको लागि पालिसाहित्यको ज्ञान त्यसैले अत्यावश्यक छ।

बुद्धका मूलशिक्षा पालिसाहित्यमा क्रमश: **सुत्त, विनय र अभिधर्म पिटकहरूको** नाउँमा **त्रिपिटक** (तीन टोकरी) मा सङ्गृहीत छन्।

बुद्धको उपदेश सम्पादित **सुत्तपिटक**मा उपदेश र घटनाहरू 'सुत्त' (सं. सूत्र)को नाममा पाँच निकायहरू– क्रमश: दीघ, माज्झिम, संयुत्त, अंगुत्तर र खुद्दक निकायमा-विभक्त गरिएका छन्। सूत्रहरू प्राय: "एवं मे सुत्तं" (यस्तो मैले सुनें) बाट शुरू हुन्छन्। प्रथम सङ्गायनामा भिक्षु आनन्दले यी सूत्रहरू सम्पादित गरेकोले उक्त वाक्यांशको प्रयोग गरिएको मानिन्छ। बुद्धको उपदेश दिने तरीका रोचक हुने गर्थ्यो र उहाँ मुख्यत: प्रश्नोत्तर शैली रुचाउनुहुन्थ्यो। अधिकांशत: जब कोही बुद्धको उपदेशबाट प्रभावित हुन्थे, तब भन्थे–

"....... आश्चर्य। हे गौतम। घोप्टो परेकोलाई सीधा
पारेझैं, छोपिएकोलाई खोलिदिएझैं, भट्केको-
लाई बाटो औंल्याएझैं, नेत्रवान्हरूले देख्न
सक्ने गरी अन्धकारमा प्रदीप बालेझैं,
तपाईं गौतमले विभिन्न उपमाले धर्म
प्रकाशित पार्नुभयो। म अब गौतमको शरणमा
जान्छु, धर्म र संङ्घको पनि ......"

बुद्धको अनुयायी बन्ने प्राय: सबैले यही उद्गार व्यक्त गरेको पाइन्छ। पालिसाहित्यमा वाक्यसमूहहरू प्राय: दोहरिएको पाइन्छ। साहित्यिक दृष्टिकोणले पनि यो शैली रोचक छ। मौखिक रूपमा सूत्रहरू कण्ठ गर्नुपर्ने तत्कालीन परिवेशमा यस्तो शैलीको विकास हुनु स्वाभाविक हो।

दीघ निकाय (सं. दीर्घ निकाय) अन्तर्गत ३४ लामा सूत्रहरू सङ्कलित छन्। त्यस्तै बुद्धको जीवनी र विचारधारा बुझ्नको लागि महत्त्वपूर्ण, साहित्यिक दृष्टिकोणले बेजोड ग्रन्थ **मज्झिम निकाय** (सं. मध्यम निकाय) मा १५२ वटा मझौला सूत्रहरू समाविष्ट छन्। पालिसाहित्यको रोचकताको प्रदर्शन गर्न यो एक आदर्श ग्रन्थ हो। उदाहरणार्थ बुद्ध स्वयं बोधिज्ञानलाभअघि गरेको तपस्याको अनुभव बोधिराजकुमारलाई सुनाउनुहुन्छ–

".... तब मलाई लाग्यो, श्वास नफेरीकनै तपस्या किन नगरूँ?
अनि मैले मुख र नाकबाट श्वास फेर्न बन्द गरें। ..... शरीरमा
बेस्सरी दाह हुन्थ्यो, जसरी दुई पहलवानले एक अशक्तलाई
आगोमाथि चारैतिरबाट तपाउने हो, त्यसरी नै .... जसरी काँचो
लौका हावा र घाममा मुर्झाउने हो, त्यसरी नै मेरो शरीरको
छाला मुर्झायो। .... राजकुमार। पेटको छाला मसल्दा पीठको
हड्डी छोइन्थ्यो, पीठको हड्डी मसल्दा पेटको छाला छोइन्थ्यो .... "

संयुक्त निकाय (सं. संयुक्त निकाय) मा

७७६२ वटा साना ठूला सूत्रहरू छन्। प्रायः सङ्क्षिप्त गद्यात्मक सूत्रहरू भए तापनि ठाउँठाउँमा सुन्दर भावात्मक काव्यअंश पनि पाइन्छ। उदाहरणार्थ अच्चेन्ति सुत्त हेरौं–

"... समय बित्दै छ, रात बित्दै छन्,
सिद्धिँदैछन् जीवनका पलहरू एक एक गरी।
त्यो भयलाई हेरी मृत्युको
त्याग गर सांसारिक सुख शान्ति चाहन्छौ भने।"

अंगुत्तर निकाय (सं. अङ्गोत्तर निकाय) मा एकदेखि एघारसम्म गणना गर्न मिल्ने २३०८ सूत्रहरू समाविष्ट छन् जसलाई अङ्गोत्तर हिसाबले एघार निपातहरूमा सम्पादन गरिएको छ। शिक्षार्थीहरूलाई स्मरण गर्न सरल पार्न यसरी यो निकायको सम्पादन भएको हो। अन्य पालिसाहित्यभन्दा भिन्नै शैली हुने यस निकायका पठम निपातको उदाहरण हेरौं–

"..... भिक्षुहरू। मेले यस्तो कुनै एक वस्तु देखेको छैनं, जसलाई
वशमा नपारे यति अनर्थकारी हुन्छ, जति कि यो चित्त ....."

त्यस्तै दुक निपातको एक बान्की हेरौं–

"....... भिक्षुहरू। यी दुई मूर्ख हुन्। को को ? एक त्यो
जो दोषलाई मान्दैन, दोस्रो त्यो जो आफ्नो दोषलाई
दोष भन्नेलाई क्षमा गर्दैन। भिक्षुहरू। यी दुई मूर्ख हुन् ....."

खुद्दक निकाय (सं. क्षुद्रक निकाय) मा ससाना उपदेशहरू सङ्कलित छन्। काव्य, आख्यान, गीत जस्ता विविध विधाहरू यस निकायमा पाइन्छन्। थेरवादी वाङ्मयअनुसार निम्न १५ ग्रन्थहरू यसमा समाहित छन् -

१) **खुद्दक पाठ** - दैनिक पाठको लागि ९ सूत्रहरू
२) **धम्मपद** - लोकप्रिय बुद्धवचन-को सङ्कलन
३) **उदान** - बुद्धभाषित विभिन्न प्रीतिवाक्यहरूको सङ्कलन
४) **इतिवुत्तक** - सरल शैलीमा बुद्धका उपदेशहरू
५) **सुत्तनिपात** - बुद्धका महत्त्वपूर्ण नैतिक र व्यावहारिक उपदेशहरू
६) **विमानवत्थु** - देवताहरूको कथा
७) **पेतवत्थु** - प्रेतहरूको कथा
८) **थेरगाथा** - भिक्षुहरूका स्वस्फूर्त साहित्यिक गाथाहरू
१०) **जातक** - बुद्धका पूर्वजन्मका कथाहरू
११) **निद्देश** - सुत्तनिपातका केही सूत्रहरूको व्याख्या
१२) **पतिसम्भिदामग्ग**- अर्हत्‌को पतिसम्मिदा ज्ञानको विवेचना
१३) **अपदान** - भिक्षुभिक्षुणीका पूर्वजन्मका कथाहरू
१४) **बुद्धवंश** - २५ विभिन्न बुद्धहरूका जीवनी
१५) **चरियापिटक** - ३५ जातक कथाहरूको सङ्कलन

यी मध्ये धम्मपद, सुत्तनिपात, उदान, इतिवुत्तक प्राचीन कृतिहरू हुन्, त्यसपछि जातक, थेरगाथा, थेरीगाथाको स्थान छ। सर्वाधिक लोकप्रिय बौद्ध ग्रन्थ धम्मपद अति शिक्षाप्रद ४२३ गाथाहरू सङ्कलित छोटो ग्रन्थ हो। यसका केही झलक हेरौं–

"…. जब नित्य आगो बल्दै छ भने, के हाँस्नु, के आनन्द लिनु,
अन्धकारमा फँसेको तिमीले दीपक किन नखोज्नु ?......
.... जीवनभर विद्वान्‌को सङ्गत गरे

पनि, मूर्खले धर्म त्यसरी नै बुझ्दैन,

जसरी डाडुले दालको स्वाद बुझ्दैन .....”

साहित्यिक रसले ओतप्रोत अर्को सानो ग्रन्थ उदानमा समयसमयमा भावातिरेक भई निस्केका बुद्धका स्वस्फूर्त उदानहरूको सङ्कलन छ। उदाहरणार्थ,

“... गर्छन् स्नान सबैले, तर हुँदैन शुद्ध पानीले,

जसमा छ सत्य, धर्म छ, उही शुद्ध छ, उही ब्राह्मण हो।”

साहित्यिक र धार्मिक दृष्टिकोणले बेजोड अर्को श्रेष्ठतम ग्रन्थ हो सुत्तनिपात। कहीं गद्य कहीं पद्यमा मार्मिक ढङ्गले रचित यस ग्रन्थको महत्त्व यसैबाट सिद्ध हुन्छ कि सम्राट् अशोकले सर्वोत्तम भनी भाब्रु शिलालेखमा अङ्कन सात सूत्रहरूमध्ये चार यसै पुस्तिकाका हुन्। एउटा बान्की हेरौं। वर्षाको वेला एक सुखी किसान भन्छ–

“..... भात मेरो पाकिसक्यो, दूध मैले दुही सकें,

बलियो छ छाप्रो कुटीको, आगो पनि छ बलेको,

अब, हे देव। चाहन्छौ भने खूब वर्षा गर।”

नजीकै बसिराख्ने बुद्ध भन्नुहुन्छ–

“.... रहित छु म क्रोधले, मुक्त छु म रागबाट,

कुटीमा छाप्रो छैन मेरो, आगो सबै बुझाइसकेको छु,

अब, हे देव। चाहन्छौ भने खूब वर्षा गर।”

साहित्यिक दृष्टिकोणले रोचक ग्रन्थहरू थेरगाथा र थेरीगाथामा क्रमशः २६४ बुद्धकालीन भिक्षुहरूको र ७३ भिक्षुणीहरूका उद्गार कविताहरू सङ्ग्रहीत छन्। प्रकृति प्रेमलाई दर्शाउने भिक्षु महाकाश्यपको एउटा गाथा हेरौं–

“.... वृक्षपङ्क्तिले आपूर्ण, मनोरम भूभागले पूर्ण,

यी पर्वत मलाई प्रिय छन्।

नीलो आकाशको वर्ण हुने, शीतल जलले परिपूर्ण,

यी पर्वत मलाई प्रिय छन्।”

विश्वकथा-साहित्यमा अतुलनीय योगदान पुऱ्याएको ग्रन्थ जातकमा ५०० जति कथाहरू छन्। पञ्चतन्त्र, हितोपदेश मात्र होइन, ग्रीक कथाकार इसपका कथाहरू पनि जातकबाट प्रभावित छन्। जर्मन विद्वान् बेनफे नर्नफले जातकलाई विश्वकथा-साहित्यको उद्गम मानेको छ (पालिसाहित्यका इतिहास, पृ. ३२६)। जातककथाको भूमिकाको रूपमा रचित निदान कथाको महत्त्व यस कारणले छ कि यसमा बुद्धका प्रारम्भिक जीवनीको कथा– गर्भप्रवेश, जन्म, नामकरण, विवाह, चार निमित्तको दृश्य, महाभिनिष्क्रमण, बोधिज्ञानलाभ, धर्मचक्र प्रवर्तन आदिको वर्णन छ जुन वर्तमानमा प्रचलित बुद्धजीवनीको प्रमुख आधार हो।

विनयपिटक बौद्ध संविधान हो। ठाउँठाउँमा बुद्धजीवनीका प्रामाणिक घटनाहरू पाइने यस ग्रन्थमा बुद्धपछिका दुई सङ्गायनाहरूको पनि वर्णन भएकोले यस ग्रन्थको ऐतिहासिक महत्त्व छ। यसमा पांच ग्रन्थहरू छन्-

१) पाराजिका - सङ्घमा गम्भीर मानिने कार्यहरूको सङ्कलन

२) पाचित्तिय - सङ्घमा निषिद्ध कार्यहरूको सूची

३) महावग्ग - बोधिज्ञानलाभ-देखिका विभिन्न भिक्षुनियमहरूको सङ्कलन

४) चुल्लवग्ग - अन्य नियमहरूको साथै सङ्घभेदको इतिहास

५) परिवार - प्रश्नोत्तरशैलीमा

ऐतिहासिक र साहित्यिक दृष्टिले अपेक्षाकृत कम महत्त्व हुने अभिधम्मपिटक(सं. अभिधर्मपिटक)मा ७ मनोवैज्ञानिक दार्शनिक ग्रन्थहरू सङ्कलित छन् ।

१) **धम्मसङ्गणि** - मन र पदार्थको मनोवैज्ञानिक व्याख्या

२) **विभङ्ग** - रूप, वेदना, संज्ञा, संस्कार, विज्ञानको व्याख्या

३) **धातुकथा** - पञ्चस्कन्ध, आयतन, धातु आदिको व्याख्या

४) **पुग्गलञ्ञति** - पुद्गल(व्यक्ति) का विविध वर्गीकरण

५) **कथावत्थु** - थेरवादद्वारा अन्य सम्प्रदायहरूको खण्डन

६) **यमक** - दार्शनिक विषयहरूको युगल प्रस्तुतीकरण

७) **पट्ठान** - सूक्ष्म विषयवस्तुहरूको विवेचना

उत्तरकालीन पालिवाङ्मयको अर्को गौरव हो मिलिन्दपञ्ह (सं. मिलिन्दप्रश्न) । इ. पू. १५० तिरका पश्चिमी भारतका इन्डोग्रीक राजा मिलिन्द (मिनाण्डर) विद्वान् तार्किक थिए र सबैसँग शास्त्रार्थ गर्दै हिंड्दथे । एकदिन जब उनको भेट नागसेननामक तरुण भिक्षुसँग भयो, तब उनले उठाएका बुद्धधर्म सम्बन्धी रोचक प्रंशनहरूको स्पष्ट उत्तर नागसेनले दिए । यस प्रश्नोत्तरलाई ग्रन्थको रूप दिएपछि मिलिन्दपञ्ह भनियो । साहित्य र दर्शनको दृष्टिबाट महत्त्वपूर्ण यस ग्रन्थको रचनाकार शायद नागसेन नै थिए ।

नेत्तिप्पकरण र पेटकोपदेश नामक पालिग्रन्थहरू पनि प्राचीन हुन् । बुद्धका उपदेशलाई सुगम भाषामा लिपिबद्ध गरिएका यी पुस्तकहरूको रचनाकार शायद इस्वी सम्बत्को शुरूतिरका कच्चाननामक भिक्षु थिए ।

श्रीलङ्कामा इ. पू. ७९ तिर भएको थेरवादी चौथो सङ्गायनाको निर्णयानुसार पालित्रिपिटक तालपत्रमा कुँदियो । श्रीलङ्कामा बुद्धधर्मको प्रवेश (इ. पू. २४८ तिर) को श्रेय सम्राट् अशोकका पुत्र भिक्षु महेन्द्र र पुत्री भिक्षुणी सङ्घमित्रालाइ दिइन्छ । भनिन्छ– उनीहरूल त्रिपिटकका साथै त्यसलाइ व्याख्या गर्ने अर्थकथाहरू पनि श्रीलङ्का लगेका थिए । तर यो कुरो सन्देहात्मक छ किनभने त्रिपिटक लिपिबद्ध हुँदा' अट्ठकथाहरू पनि लिपिबद्ध गरिएको कुनै प्रमाण भेटिँदैन ।

अर्थकथायुग पाँचौं शताब्दीतिरका विद्वान् भिक्षु बुद्धघोषबाट शुरू हुन्छ । उनले अट्ठसालिनीनामक अर्थकथा लेखेको देखेर उनका गुरु भिक्षु रेवतले उनलाई श्रीलङ्कामा उपलब्ध अर्थकथाहरू ल्याउन सल्लाह दिए । सो प्रयोजनार्थ बुद्धघोष श्रीलङ्का पुगेपछि उनको विद्वत्ताको परीक्षण गर्न श्रीलङ्काका भिक्षुहरूले उनलाई दुइटा सूत्रको व्याख्या गर्न लगाए । अनि बुद्धघोषले सम्पूर्ण त्रिपिटकको निचोड हुने गरी विसुद्धीमग्ग(सं. विशुद्धिमार्ग)नामक विशाल ग्रन्थको रचना गरे । शील, समाधि र प्रज्ञालाई बुद्ध शिक्षाको निचोडको रूपमा प्रस्तुत गरिएको यस ग्रन्थलाई थेरवादीहरू त्रिपिटक सरह नै मान्यता दिन्छन् । त्यसपछि बुद्धघोषले अर्थकथाहरू समेत सम्पूर्ण त्रिपिटक नै पालिभाषामा अनुवाद गरी भारत ल्याए । यही नै पालिसाहित्यको विशाल भण्डार हो । बुद्धघोष, त्यसैले, श्रेष्ठतम पालिसाहित्यकार हुन् । उनका समकालीन भिक्षु बुद्धदत्त पनि प्रसिद्ध पालिसाहित्यकार थिए । त्यस्तै छैटौं शताब्दीको अन्ततिरका आचार्य धर्मपाल पनि विख्यात पालिसाहित्यकार थिए ।

अन्य महत्त्वपूर्ण पालिग्रन्थहरूमा श्रीलङ्का

र बौद्ध सङ्घको इतिहास सम्पादित गरिएको चौथो शताब्दीतिरको दिपवंस र पाँचौं शताब्दी तिरका कवि इतिहासकार महानाम रचित त्यस्तै ग्रन्थ महावंस प्रमुख छन्।

अब संस्कृत-बौद्धसाहित्यको अवलोकन गरौं । हीनयानको सर्वास्तिवादको आफ्नै त्रिपिटक पाइन्छ जुन संस्कृतमा छन्। महायानमा आफ्नै विशिष्ट त्रिपिटक पाइँदैन, तर नव-धर्म नामका ९ वटा महायानी ग्रन्थहरू प्रख्यात र पूजित छन्। ती हुन्- **अष्ट-साहस्रिका प्रज्ञापारमिता, सद्धर्म-पुण्डरीक, ललितविस्तर, लङ्कावतार-सूत्र, सुवर्णप्रभास, गण्डव्यूह, तथागत-गुह्यक, समाधिराज र दशभूमिक** । महायानी बौद्ध साहित्यमा यी मात्रै मूल ग्रन्थ मान्नु भूल हुनेछ । यस आलेखमा संस्कृत-बौद्धसाहित्यलाई समयबद्ध तरिकामा प्रस्तुत गरिनेछ ।

अशोककालपछि समाजमा भक्तिवादको वाहुल्य बढ्यो र महासाङ्घिक सम्प्रदायबाट महायानको शनैःशनैः विकास भयो । हीनयानबाट महायानको सङ्क्रमण अवस्थामा रचित मानिने **महावस्तु** नामक प्राचीन महायानी ग्रन्थको मूल रूप इ. पू. १५० तिर नै रचित अनुमान गरिन्छ । यसमा हूण र चिनिया भाषाको उल्लेखबाट ज्ञान हुन्छ कि यसका केही अंश चौथो शताब्दीका हुन्। गाथासंस्कृतमा अव्यवस्थित ढङ्गले बुद्धजीवनी प्रस्तुत गर्ने यस ग्रन्थमा जातक, कथा, सूत्र, विनय आदिको सम्मिश्रण पाइन्छ जसमध्ये कतिपय पालिसाहित्यसँग मिल्दछ। बुद्धलाई लोकोत्तर भनी प्रतिपादन गर्ने यस ग्रन्थमा बुद्धले आमाको कोखबाट जन्म नलिएको, कहिल्यै मैथुनकर्म नगरेको र बुद्धको आराधनाले मात्र पनि निर्वाण प्राप्त हुन्छ भनिएको छ ।

महायानको अति पूजनीय ग्रन्थ **प्रज्ञापारमिता** नै महायानलाई दार्शनिक धरातल प्रदान गर्ने प्रसिद्ध पुस्तक हो । यस पुस्तकका थुप्रै संस्करणहरू उपलब्ध छन्; कुनैमा एक लाख, कुनैमा २५ हजार, कुनैमा साढे दुई हजार, कुनैमा सात सय, आदि श्लोकहरू छन्। तुलनात्मक अध्ययनअनुसार यीमध्ये ८ हजार श्लोक हुने अष्टसाहस्रिका प्रज्ञापारमिता नै यसको मूल रूप हो । सन् १७९ मा नै चिनियाभाषामा यसको अनुवाद भएकोले र भाषा एवं शैलीको दृष्टिले पनि यसको प्राचीनता सिद्ध हुन्छ। सम्भवतः इ. पू. १०० तिर दक्षिण-भारतमा यसको रचना भएको थियो । छ पारमिताहरू- दान, शील, धैर्य, वीर्य, ध्यान, प्रज्ञामध्ये प्रज्ञाको पूर्णताको विशेष छलफल नै यस ग्रन्थको उद्देश्य हो । ३२ परिवर्त हुने **अष्टसाहस्रिका प्रज्ञापारमिताको** प्रथम सुभूतिद्वारा प्रज्ञापारमिताको व्याख्यान गराइएको छ । जगत्का सवै विषयवस्तुहरू हेतुवाट उत्पन्न हुने हुनाले कुनैको पनि वास्तविक सत्ता नभएको र यही शून्यताको ज्ञानलाई बुझ्न नै प्रज्ञापारमिता हो भनी यो ग्रन्थ भन्दछ । यसअनुसार बुद्धको धर्मकाय (प्रकृतिको सत्य रूप) भन्नु नै प्रज्ञा हो; विनाप्रज्ञा बुद्धको प्रादुर्भाव हुन नसक्ने हुनाले प्रज्ञा नै बुद्धको माता हो । सर्वप्रथम महायान शब्दको प्रयोग पनि यसै ग्रन्थमा भएको छ। यस ग्रन्थको महत्त्व यसकारण पनि छ- यसमा हीनयानका अर्हत्हरूवाट नै शून्यवादको स्थापना गराउन खोजिएको छ ।

भक्तिवादलाई सुदृढ पार्ने संस्कृत-साहित्यमा सुखावतिव्यूहनामक ग्रन्थ पनि प्रसिद्ध छ । यसका दीर्घ र लघु दुई संस्करणहरू उपलब्ध छन् । सन् १४७ र १८६ को मध्य नै चिनियाभाषामा रूपान्तर भइसकेकोले (बौद्धधर्म-दर्शन, पृ. १५१) यसको रचनाकाल इस्वी संवत्को शुरुवातमै भएको मान्नु उपयुक्त हुनेछ। यस महायानी ग्रन्थमा अमिताभ बुद्धको

सुखावतीभवनको वर्णन छ। जो पुण्य सञ्चय गरेर मृत्युको वेला अमिताभ बुद्धको स्मरण गर्दछ उनी कमलको फूलबाट सुखावतीभुवनमा उत्पन्न हुन पुग्दछन्; जहाँ नरक, प्रेत, तिर्यक् असुरहरू छैनन्, जहाँ रात छैन, जहाँ पाप छैन । यो ग्रन्थ विशेषत: चीन र जापानमा लोकप्रिय छ।

त्यस्तै अक्षोभ्यव्यूह र करुणा-पुण्डरीक नामका ग्रन्थहरूमा क्रमश: अक्षोभ्य बुद्ध र पद्मोत्तर बुद्धका बुद्धलोकहरूको वर्णन छ। यी दुवै चौथो शताब्दीभन्दा पहिले नै चिनिया भाषामा अनूदित भएका थिए।

बुद्धजीवनीसम्बन्धी स्वनामधन्य संस्कृतग्रन्थ ललितविस्तरको रचना इस्वी संवतको शुरुवाततिर नै भएको हुनुपर्दछ, किनकि यो महायानी ग्रन्थ शुरुमा सर्वास्तिवादी ग्रन्थ थियो ।धेरै शताब्दीपछिसम्म पनि यस ग्रन्थमा अध्यायहरू थपिंदै गएकोमा आधुनिक विद्वान्हरू विश्वस्त छन्। कहीं गद्य र कहीं पद्यको प्रयोग गरी सुन्दर र सुव्यवस्थित रूपमा जगत्मा बुद्धले गरेका क्रीडा(ललित)को वर्णन (विस्तर) गर्ने यो ग्रन्थ साहित्यिक दृष्टिले महत्त्वपूर्ण छ। ग्रन्थको सारांश यसप्रकार छ- तुषिताभुवनमा बसिराक्ने बुद्धले जम्बुद्वीपमा बोधिसत्त्वलाई धारण गर्न सक्षम एकमात्र क्षत्राणी मायादेवीलाई देखी उनी आमाको गर्भमा पसे ..... गर्भभित्र उनी रत्नजटित भाँडोमा बस्दथे..... गर्भको प्रभावले मायादेवीको स्पर्शमात्रले पनि अरूहरूको विघ्न वाधा हट्दथ्यो ..... दशमहीनापछि लुम्बिनीवनमा सिद्धार्थको जन्म भयो .... जन्मनासाथै चारै दिशामा बालकले सात पाइला चाले .... प्रत्येक पाइलामा कमलको फूल उत्पन्न भयो .... चारै दिशामा अगाडि बढी "म लोकमा सर्वश्रेष्ठ हुँ" भनी घोषणा गरे .... सिद्धार्थकुमारलाई देवकुलमा लग्दा त्यहाँस्थित देवी-देवताहरूले आ-आफ्नो स्वरूप प्रकट गरी कुमारलाई वन्दना गरे ..... विद्याश्रम जाँदा सिद्धार्थले सबै विद्याको ज्ञान पहिले नै थाहा पाएको प्रकट भयो .... २९ वर्षको उमेरमा वृद्ध, रोगी, मृत र भिक्षु देखी महाभिनिष्क्रमण गरे .... पछि बुद्धत्वलाभ गरेर धर्मचक्र-प्रवर्तन गरे ....। यी सबै घटनाहरूको अति रोचक विस्तृत वर्णन ललितविस्तारमा गरिएको छ।

इस्वी संवत्को प्रथम शताब्दीमा भारतमा सद्धर्मपुण्डरीक ग्रन्थको रचना भयो। यसको सर्वप्राचीन चिनिया अनुवाद सन् २८६ मा भएको थियो। चीन र जापानमा अति लोकप्रिय यस ग्रन्थले महायानको विकासमा ठूलो भूमिका खेलेको छ। पुण्डरीक (श्वेतकमल) पवित्रता र पूर्णताको प्रतीक मानिन्छ। जसरी मलिन पङ्कबाट उत्पन्न भएर पनि पुण्डरीक मलिनतावाट स्पष्ट नहुने हो, त्यसरी नै जगत्मा उत्पन्न भएर पनि जगत्को प्रपञ्च र क्लेशबाट बुद्ध सर्वथा अस्पृष्ट छ। ग्रन्थका २५ अध्यायहरूमध्ये अन्तिम सात पछि मात्रै जोडिएको मानिन्छ। यस ग्रन्थअनुसार एकपल्ट आफ्नो भिक्षुसङ्घ सहित गृद्धकूटपर्वतमा बसिरहेको वेला बुद्धले भने- बुद्धको सच्चा ज्ञान बुझ्न अति कठिन छ। तब निर्वाणप्राप्त अर्हत्हरू सबै चकित भए कि बुद्धले देखाएको निर्वाण त उनीहरूले प्राप्त नै गरिसकेका छन् भने बुद्धले त्यस्तो किन व्याकरण गरे। उपस्थित पाँच हजार भिक्षु भिक्षुणी चाहिँ उठेर गए। अनि बुद्धले भने- उहाँले एउटै मात्रै मार्गको उपदेश दिएका छन् र त्यो हो बुद्धयान। बुद्ध वास्तवमा सदैव गृद्धकूट पर्वतमा विराजमान हुन्छन् र उनले अनादि कालमै बोधिज्ञानलाभ गरिसकेका थिए ।सर्वसाधारणलाई प्रभावित र उत्साहित पार्न बुद्धले दीपङ्करको घटना, सिद्धार्थ गौतमको

जीवनी आदिको मञ्चीकरण गरेका थिए। बुद्धको सत्य शिक्षाअनुसार जीवनको लक्ष्य बुद्ध हुनु हो, अर्हत् होइन। तब सारिपुत्रले आफू अर्हत् भइसकेको हुनाले बुद्ध हुन नपाएकोमा दुःख व्यक्त गरे। अनि बुद्धले सारिपुत्र, महाकाश्यप, सुभूति, महाकात्यायन, मौद्‌गल्यायन पनि भविष्यमा क्रमशः पद्मप्रभ, रश्मिप्रभास, शशिकेतु, जाम्बुनदप्रभास र तमालपत्रचन्दनगन्ध नामक बुद्धहरू हुने घोषणा गरे। त्यस्तै पूर्ण मैत्रायणीपुत्र, आनन्द, राहुल, प्रजापति गौतमी र यशोधरा पनि बुद्ध हुने व्याकरण गरे। यस ग्रन्थको महत्त्व यस कारणले पनि छ– यसले सर्वप्रथम दोस्रो धर्मचक्र-प्रवर्तन भएको कुरा स्वीकारेको छ जुन तिब्बती परम्पराअनुसार बुद्धत्वप्राप्तिको १३ औं वर्षमा भएको थियो। यस गम्भीर ग्रन्थअनुसार हीनयानको प्रथम धर्मचक्र प्रवर्तन पनि सही हो, तर बुद्धले आफ्नो धर्मको सत्य प्रकाशनको लागि दोस्रो धर्मचक्र-प्रवर्तन पनि गर्नुभएको थियो। पहिलो केवल आकर्षणको लागि गरिएको उपाय कौशल्य मात्रै हो। परमार्थ सत्य त बुद्धयान नै हो। महायानका प्रसिद्ध बोधिसत्त्वहरू मञ्जुश्री, अवलोकितेश्वर, समन्तभद्र, आदिको स्पष्ट उल्लेख गरेर तथा श्रावकयान (हीनयान) प्रत्येक-बुद्धयान र बुद्धयान (महायान) मध्ये अन्तिमलाई तार्किक र साहित्यिक रूपमा प्रत्यक्ष समर्थन गरेर यस ग्रन्थले महायानको विकासको लागि द्वार खोलिदियो।

महायानको लागि **सद्धर्मपुण्डरीकले** ग्रन्थसम्मत धरातल तैयार गरिदिएकै समयमा दोस्रो शताब्दीतिर महायानका प्रमुख जनक आचार्य नागार्जुन (इ. ७७-१८१) को प्रादुर्भाव भयो। दक्षिणभारतका यी तीक्ष्ण बुद्धिका ब्राह्मण आन्ध्रप्रदेशका सातवाहन नरेश गौतमीपुत्र यज्ञश्री (इ. १६६-१९६) को समकालीन थिए। महायानका आदि आचार्यको रूपमा मानिने नागार्जुनलाई आधुनिक विद्वान्‌हरू पनि श्रेष्ठतम तार्किक र अद्वितीय दार्शनिकको रूपमा स्वीकार्दछन्। शून्यवादको मूल प्रज्ञापारमितामा भए तापनि त्यसलाई ठोस तार्किक धरातलमा प्रतिष्ठापन गरी महायानको शुरुवात गर्ने श्रेय नागार्जुनलाई नै जान्छ। रसायनशास्त्री, चिकित्साशास्त्री र प्रखर नेत्र चिकित्सकको रूपमा बहुख्यातिप्राप्त नागार्जुनका कृतिहरूले महायानको अति ख्यातिप्राप्त सम्प्रदाय शून्यवाद (वा माध्यमिक) को शुरुवात गरे। आधुनिक दार्शनिकहरूले दर्शनको पराकाष्ठा मानेको नागार्जुनको शून्यवाद वास्तवमा प्रज्ञापारमिता तथा बुद्धको मध्यम मार्ग दर्शनको प्रतीत्यसमुत्पादमा आधारित थियो। शून्यवादअनुसार जगत् शाश्वत सत्ताबाट शून्य छ किनकि सत्ताहरूको आफ्नै स्वतन्त्र अस्तित्व छैन, सबै सत्ताहरू हेतुबाट समुत्पन्न हुन्। प्रत्यक्ष देखिने सबै विषयवस्तु वास्तवमा 'माया' हो। निर्वाण पनि शून्य हो र जगत् पनि शून्य हो। तसर्थ निर्वाण र जगत्‌मा भेद छैन। यही शून्यवादको अनुभूति गर्न सक्नु नै निर्वाण हो। यही नै बुद्धको मूल शिक्षा र महत्तम प्रज्ञा हो। शून्य अभावको सूचक होइन किनकि अभाव सापेक्ष छ र यसले भावको अस्तित्वको बोध गराउँदछ; जबकि शून्य अन्तिम निरपेक्ष सत्य हो।

नागार्जुनका कृतिहरूमध्ये **माध्यमिक कारिका** शून्यवादको मूल ग्रन्थ हो। २७ प्रकरणहरू समाहित नागार्जुनको यस सर्वोत्तम ग्रन्थमा शून्यवादको गहन विवेचना गरिएको छ। दर्शनशास्त्रका अध्ययनकर्ताहरूको लागि यो ग्रन्थ अपरित्याज्य छ। ग्रन्थको एक झलक हेरौं जहाँ कर्म र कारक सापेक्षिक मानिएका छन्,

"...... कारक छ, कर्मको निमित्त

(प्रत्यय) ले नै यसो भन्न सकिन्छ; कर्म छ कारकको निमित्तले नै भन्न सकिन्छ; यी बाहेक सत्ताको सिद्धिका काम हामी पाउँदैनौं .....।"

नागार्जुनको विग्रहव्यावर्तनी शून्यवाद-विरोधी तर्कहरूको खण्डन गर्न रचित महत्त्वपूर्ण ग्रन्थ हो। ७२ कारिकाहरूमा विभक्त यो ग्रन्थ दार्शनिक दृष्टिले जति महत्त्वको छ त्यति नै साहित्यिक दृष्टिले पनि यसको महत्त्व छ, कारण– उत्तरकालीन धार्मिक ग्रन्थहरूमा प्रचलित कारिकाशैलीका प्राचीनतम प्रयोग हामी यसमा देख्दछौं। उदाहरणार्थ शून्यताको माहात्म्य बताउने ७१ औं कारिकामाथि दृष्टिगत गरौं–

> "....... जसले शून्यता बुझ्न सक्छ, उसले सबै अर्थ बुझ्न सक्छ। जसले शून्यता बुझ्दैन उसले केही पनि बुझ्न सक्दैन।"

त्यसपछि उक्त पद्यको व्याख्या दिइएको छ। उपरोक्त दुई ग्रन्थहरू बाहेक नागार्जुनका अन्य ग्रन्थहरू मूल संस्कृतमा उपलब्ध छैनन्: चीन र तिब्बतमा अनुवादहरू पाइन्छन्। उनका करीब २० ग्रन्थहरूमध्ये **दश-भूमिविभाषा-शास्त्र, महाप्रज्ञापारमिता-सूत्र-कारिका-शास्त्र, उपाय-कौशल्य-प्रमाण विध्वंशन, शून्यतासप्तति, महायानविंशक** आदि हुन्। इ-त्सिंगका अनुसार नागार्जुनले आफ्ना मित्र सातवाहन राजालाई पत्रको रूपमा लेखेको ग्रन्थ **सुहृल्लेख** तत्कालीन भारतमा बालकहरू कण्ठस्थ गर्थे र तरुणहरू श्रद्धा गर्दथे। शून्यवाद जस्ता गहन दर्शनको प्रवर्तन गर्ने नागार्जुनरचित नैतिक शिक्षाको भण्डार मानिने यस ग्रन्थको दृष्टान्त हेरौं–

> ".... अर्काको स्त्रीमाथि आँखा नगाड। कोही स्त्री देखेमा आयु अनुसार उनलाई आमा, बहिनी वा छोरी सरह सम्झ। ..... तर एक स्त्री(पत्नी)लाई परिवारका देवी सम्झेर सम्मान गर्नू, किनकि उनी बहिनी झैं सरल, मित्र विजयिनी, आमा जस्तै हितैषिणी, सेवक जस्तै आज्ञाकारिणी छिन्।"

नागार्जुनको प्रभाव यतिसम्म थियो कि उनका शिष्यहरूले पनि आफ्नाा ग्रन्थहरूलाई नागार्जुनरचित भनी प्रचार गर्न थाले। उनका शिष्यहरूमा सन् २०० तिरका आचार्य आर्यदेव प्रसिद्ध छन्। शून्यवादको तार्किक विवेचना गर्ने **चतुःशतक** उनको प्रसिद्धतम रचना हो।

त्यसै समयतिर कुषाण राजा सम्राट् कनिष्क (इ. ७८-१०१) को विशाल साम्राज्यको स्थापना भयो। जब उनले पाटलिपुत्रमाथि विजय गरेर आफ्नो राजधानी पेशावर फर्के, तब उनले साकेतमा जन्मेर साहित्यमा ख्याति प्राप्त गर्ने ब्राह्मण भिक्षु आचार्य अश्वघोषलाई पनि सँगै लगे। साहित्यिक दृष्टिकोणले महाकवि अश्वघोष उनका पूर्ववर्ती आदिकवि वाल्मीकिबाट प्रभावित थिए भने उनको साहित्यले पनि परवर्ती कवि कालिदासलाई प्रभावित पारेको थियो (**बोधिवृक्ष की छाया में**)। साहित्यमा विविध विधाहरूमाथि अश्वघोषको पूरा अधिकार थियो, त्यसैले उनले **बुद्धचरित्र** जस्ता महाकाव्य, **सौन्दरनन्द** जस्ता खण्डकाव्य, **गण्डीस्तोत्रगाथा** जस्ता गीतिकाव्य, **सारिपुत्र-प्रकरण** जस्ता नाटक लेख्न सके। **सौन्दरनन्दमा** बुद्धको भाइ नन्दकुमार भिक्षु हुँदाको मार्मिक चित्रण छ। **सारिपुत्र-प्रकरण** नाटकमा सारिपुत्र र मौद्गल्यायनका प्रव्रज्याको घटनाको वर्णन छ। संस्कृत नाटकविधामा अश्वघोषका नाटकहरू प्राचीनतम हुन्।

महाकवि अश्वघोषको **बुद्धचरित्र** महाकाव्यमा बुद्धको जीवनी अति हृदयस्पर्शी ढङ्गले वर्णित छ। मूल पाठमा २७ सर्गहरू भएको मानिएको यस महाकाव्यका १७ सर्गहरू मात्र संस्कृतमा उपलब्ध छन्। सर्वप्रथम सन् ४१४ र ४२१ को बीचमा

चिनिया भाषामा अनुवाद भएको यो ग्रन्थ इत्सिंगको भारत-भ्रमणको वेला (सातौं शताब्दी) भारतमा मात्र नभई इण्डोनेसियामा समेत लोकप्रिय थियो । बौद्ध साहित्यको अद्वितीय काव्य बुद्धचरित्रको साहित्यिक स्वादको लागि महाभिनिष्क्रमणपछि सिद्धार्थको आगमन राजगृहमा हुंदाको एक झलक हेरौं–

"…. उनलाई देखी हिंडिराख्नेहरू अडे, अडेकाहरू पछि पछि लाग्न थाले; लम्कँदै गर्नेहरू सुस्तरी हिंडे, बसि राख्नेहरू उठे; भड्किलोवस्त्रवालाहरू लजाए, बकबक गर्नेहरू मौन भए; प्रत्यक्ष धर्मजस्तो उनको नजीकमा अन्यायबुद्धि कसैको भएन ।….."

सन् '०० तिर सम्राट् कनिष्कले काश्मीरमा सर्वास्तिवादीहरूको एक महाधिवेशनको आयोजना गरे जसका उपसभापति महाकवि अश्वघोष थिए । सो वेला सर्वास्तिवादीहरूको त्रिपिटकमा भाष्य लेख्ने कार्य भये । विभाषा नामले प्रख्यात सो टीकाग्रन्थलाई पत्थरका सन्दूसहरूभित्र हाली त्यसमाथि एक भव्य स्तूपको निर्माण गरे । ती प्राचीन ताम्रपत्रहरू आजसम्म भेट्टिएका छैनन् । सम्राट् कनिष्कको पालोमा नै औपचारिक रूपमा महायान र हीनयान छुट्टिए । त्यही नै वेला बुद्धमूर्तिको शुरुवात भयो ।

महायानको विवसको क्रममा दोस्रो शताब्दीको शुरूमा केही महत्त्वपूर्ण महायानी ग्रन्थहरूको रचना भयो । गाथा संस्कृतमा रचित समाधिराज सूत्रमा कनिष्कको बौद्ध सभाको उल्लेख भएकोले एवं सन् १४८ मा चिनियाभाषामा अनुवाद भएकोले यसको रचना दोस्रो शताब्दीको शुरूमा भएको मान्न सकिन्छ । यस ग्रन्थमा चन्द्रप्रभ र बुद्धका उपदेश छन् जसमा समाधिको माध्यमद्वारा कसरी प्रज्ञा प्राप्त गर्न सकिन्छ भनिएको छ । शून्यताको प्रतिपादन गर्ने र क्षान्तिपारमितालाई विशेष जोड दिने यस ग्रन्थको मूलरूप शायद संक्षिप्त थियो । दशभूमिक सूत्रको पनि सायद त्यसैताका रचना भयो । यसमा बोधिसत्त्व वज्रगर्भद्वारा बुद्धत्व प्राप्त गर्न आवश्यक दश भूमिहरूको क्रमिक व्याख्या गराइएको छ । यसको प्राचीनतम चिनिया अनुवाद सन् २९७ मा भएको थियो ।

त्यसै समयतिर शायद **रत्नकूटसूत्र**को रचना भयो । वास्तवमा यो एक सङ्ग्रह ग्रन्थ हो जसमा **सुखावती-व्यूह, अक्षोभ्य-व्यूह, मञ्जूश्री-बुद्धक्षेत्र-गुणव्यूह, काश्यप-परिवर्त, राष्ट्रपाल-परिपृच्छा, बोधिसत्त्व-पिटक, पितापुत्र-समागम** आदि समाविष्ट भएका मानिन्छन् । कोहीकोही विद्वान्हरू **काश्यप-परिवर्त**लाई नै मूल **रत्नकूट सूत्र** मान्दछन् । काश्यप-परिवर्तको प्रथम चिनियाँ अनुवाद सन् १७८-१८४ माभएको थियो । बुद्ध र भिक्षु महाकाश्यपको संबादको रूपमा प्रस्तुत यस ग्रन्थले बोधिसत्त्वयानलाई ठूलो समर्थन गरेको पाइन्छ । एक उदाहरण लिऊं,

"….. हे काश्यप । जसरी प्रतिपदाको चन्द्रमाको विशेष पूजा हुन्छ, पूर्णिमाको चन्द्रको विशेष पूजा हुँदैन, त्यसरी नै मेरा अनुयायीहरूले तथागतलाई भन्दा बढी बोधिसत्त्वको विशेष पूजा गर्नुपर्दछ, किनकि तथागत बोधिसत्त्वबाट नै उत्पन्न हुन्छ ।"

बोधिसत्त्व उपासनाको अति सुन्दर वर्णन गर्ने ग्रन्थ **गण्डव्यूहसूत्र** भाषा, वर्णनशैली र कथाको दृष्टिकोणले अद्भुत छ । यसको रचनाकाल र रचनाकार ठम्याउन सकिएको छैन । तर दोस्रो शताब्दीतिर यो ग्रन्थ लेखिएको हुन सक्दछ । यस ग्रन्थअनुसार एकपल्ट बुद्धले जेतवनमा अनेक ऋद्धिको वैभव प्रदर्शन गर्नुभयो । त्यहाँ समन्तभद्र, मञ्जुश्री, आदि बोधिसत्त्वहरूको उपस्थिति थियो । त्यहीं उपस्थित सारिपुत्र, मौद्गल्यायन, महाकाश्यप,

आदि अर्हत्‌हरूले सो ऋद्धि हेर्न सकेनन्। पछि समन्तभद्रले उनीहरूलाई ऋद्धिको बारे उपदेश दिए। मञ्जुश्रीको सहयोगले मात्र सारिपुत्रले सो ऋद्धि हेर्न पाए। सोही ग्रन्थमा सुधननामक युवक बोधिसत्त्वयानको अन्वेषण गर्न देश-देशान्तर घुमेको; उनी मायादेवी, यशोधरा आदिसँग संबाद गर्दै मैत्रेय बुद्धकहाँ पुगेको; त्यहाँ बुद्धको विराट् स्वरूपको दर्शन भएको र अन्तमा उनलाई मञ्जुश्रीले दीक्षा दिएको कुरा पनि उल्लेख छ। यसै ग्रन्थको अन्तमा अति मनोरम पद्यमा बुद्धको अभिराम स्तुति गरिएको छ, जसलाई भद्रचरी-प्रणिधानगाथा भनिन्छ र जो वर्तमानमा पनि नेपालका वज्रयानीहरूको लोकप्रिय गाथा हो।

चौथो शताब्दीको शुरूमा महायानमा एउटा सम्प्रदाय निस्क्यो जसलाई विज्ञानवाद (योगाचार) भनियो। विज्ञानवादअनुसार जगत्‌मा सबै कुरा शून्य छन् सिवाय सो शून्यताको बोध गर्ने चित्त (विज्ञान) को। त्यसैले क्षणक्षण परिवर्तनशील चित्त नै सत्य हो, चित्तबाट नै जगत् बनेको छ।

विज्ञानवादको प्रवर्तक आचार्य मैत्रेयनाथ (२७०-३५०) को बारेमा हामीलाई अल्पज्ञान छ। विज्ञानवादका मौलिक ग्रन्थ महायानसूत्रालङ्कारका कारिकाहरू मैत्रेयनाथले रचेको मानिन्छ। उनको अर्को प्रसिद्ध ग्रन्थ हो प्रज्ञापारमिताको वर्णन गर्ने अभिसमयालङ्कारिका।

विज्ञानवादलाई प्रसिद्धि दिलाउने थिए मैत्रेयनाथका शिष्य आचार्य असङ्ग (२८०-३६०)। पेशावरको ब्राह्मण कुलमा जन्मेको असङ्गले महायान सूत्रालङ्कारमा व्याख्याहरू थपी त्यसलाई महान् ग्रन्थ बनाइदिए। स्वयं आफैंले पनि योगचारभूमिशास्त्रनामक विज्ञानवादका सिद्धान्तहरूको विवेचना गर्ने विशाल ग्रन्थको रचना गरे।

असङ्गको भाइ वसुबन्धु पनि विद्वान् आचार्य थिए। हीनयानको अभिधर्मलाई समस्टिगत रूपमा सङ्क्षेपमा वर्णन गरी लेखिएको अभिधर्मकोश उनको श्रेष्ठतम कृति हो जुन सबै बौद्ध सम्प्रदायहरूमा आदरणीय छ। मध्यपूर्वी एसियामा बुद्धधर्म लोकप्रिय बनाउनमा भूमिका रहेको यस ग्रन्थको पूरा पाठ संस्कृतमा भेट्टिएको छैन। यसमा ८ परिच्छेद र ६०० कारिकाहरू छन्। असङ्गको प्रभावमा जीवनको उत्तरकालमा वसुबन्धु विज्ञानवादका अनुयायी भए र महायानी ग्रन्थहरूको रचना गर्न थाले। तीमध्ये तीन टीकाग्रन्थ र एक मौलिक ग्रन्थ विज्ञप्तिमात्रतासिद्धिको, जसका विंशिका र त्रिंशिका पाठहरू पाइन्छन्, हामीलाई ज्ञान छ। विंशिकामा २० कारिकाहरू छन् जसमाथि वसुबन्धुले स्वयं भाष्य लेखेका थिए त्रिंशिकामा ३० कारिकाहरू छन् जसमाथि उनका शिष्य स्थिरमतिले भाष्य लेखे।

चौथो शताब्दीतिर रचित लङ्कावतारसूत्र विज्ञानवादको महत्त्वपूर्ण ग्रन्थ हो। यसको प्रथम चिनिया अनुवाद सन् ४४३ मा भएको थियो। लङ्काधिपति रावणलाई सद्धर्मको उपदेश दिइएको यस ग्रन्थमा दश परिवर्तहरू छन् जसमा अन्तिम शायद गुप्तकालपछिका रचना थिए। प्रथम परिवर्तमा धर्म र अधर्मको विषय बुद्धले रावणलाई सम्भाषण गरेको छ। त्यसपछि सातौं परिवर्तसम्म विज्ञानवादका सूक्ष्म सिद्धान्तहरूका विषय छ। आठौंमा मांसभक्षणलाई निषेध गरिएको छ। नवौंमा धारणीहरूको वर्णन छ। दशौंमा विज्ञानवादको विस्तृत चर्चा छ। यसैमा बुद्धले आफ्नो परिनिर्वाणपछि व्यास, कणाद, कपिल, कौरव, पाण्डव, राम, चन्द्रगुप्त आदि उत्पन्न हुने गरेको छ

चौथो शताब्दीको अन्ततिर नै

सुवर्णप्रभाससूत्रको रचना भयो । महायानी सिद्धान्तहरूको सरल व्याख्या गर्ने यस ग्रन्थमाथि **प्रज्ञापारमिता** र **सद्धर्मपुण्डरीक**को व्यापक प्रभाव छ। २१ परिवर्तहरू हुने यस आदरणीय ग्रन्थका प्रथम छ परिवर्तहरूले महायानको प्रतिपादन गर्दै तथागतको आयु परिमाण, पापदेशना, शून्यता, आदिको विस्तृत वर्णन छ । अन्तमा तथागतलाई देवीदेवताहरूलाई पूजा-अर्चना गर्ने सुफल मिलेको मनोरञ्जक कहानीहरू छन् । यसको प्रथम चिनिया अनुवाद सन् ४१२-४२६ बीच भएको थियो ।

त्यसै ताकातिर भारतीय दर्शनको मध्यकालीन न्यायशास्त्रका जन्मदाता आचार्य दिङ्नाग (इ. ३४४-४२५) को जन्म आन्ध्रप्रदेशको ब्राह्मण परिवारमा भयो । सम्भवत: कवि कालिदासका समकालीन बौद्ध तर्कशास्त्रका संस्थापक दिङ्नागले रचेका करीब १० ग्रन्थहरूमा न्यायप्रवेश मात्रै मूल संस्कृतमा उपलब्ध छ। दिङ्नागको सबभन्दा महत्त्वपूर्ण ग्रन्थ हो **प्रमाणसमुच्चय** । न्यायशास्त्रका समस्त सिद्धान्तहरूको विशद प्रतिपादन गर्ने यस ग्रन्थमा छ परिच्छेदहरू छन्, यथा प्रत्यक्ष, स्वार्थानुमान, परार्थानुमान, हेतुदृष्टान्त, अपोह र जाति ।

महायानको विकासक्रममा पाँचौं शताब्दीको अन्ततिर मन्त्रयानको उदय भयो । मन्त्रयानीहरूले मन्त्रद्वारा नै निर्वाण र बुद्धत्व प्राप्त गर्न सकिन्छ भन्ने सिद्धान्त निकाले । छैटौं शताब्दीतिर तन्त्रयानको विकास भयो जसको मूलग्रन्थ हो सन् ५०० तिर रचित **गुह्यसमाज-तन्त्र** अथवा तथागत गुह्यक । यसमा योगसिद्धिका पाँच भूमिहरू र ती भूमिहरू प्राप्त गर्ने साधनस्वरूप मन्त्र, यन्त्र, मण्डल, पूजाविधि, आदिको वर्णन छ । यस ग्रन्थको भाषा र साहित्य विवादास्पद छ। एक ठाउँमा भनिएको छ– हात्ती, घोडा, कुकुर र मानिसको मासु पनि खान योग्य छ; अर्को ठाउँमा पशुहत्या, असत्य-भाषण, स्त्रीसम्भोग (आमा, छोरी, बहिनीसँग पनि) र परद्रव्य-ग्रहणको अनुमति दिइएको छ । तन्त्रयानी विद्वान्हरू यसलाई गुह्य अर्थ भएको साहित्य मान्दछन् र उपर्युक्त वाक्यहरूको गूढ अर्थ भएको मान्दछन् । तन्त्रयानी साहित्यलाई त्यसैले कोही गुह्य साहित्यको रूपमा लिन्छन् भने कोही उच्छृङ्खल साहित्यको रूपमा ।

छैटौं शताब्दीको अन्तमा अवलोकितेश्वरको महिमा-मण्डन गर्ने प्रभावशाली महायानी ग्रन्थ कारण्डव्यूहको रचना भयो । अवलोकितेश्वरलाई सर्वकल्याणकारी, सर्वशक्तिमान्, विराट्रूप सम्पन्न परमेश्वरको रूपमा प्रतिष्ठापित गर्दै उनका आँखाबाट चन्द्र सूर्य, मुटुबाट नारायण, हातबाट ब्रह्मादिदेव, भूबाट महेश्वर, दाँतबाट सरस्वती, पाउबाट पृथ्वी उत्पन्न भएको मानिएको छ। यसैमा तिब्बतीहरूको प्रसिद्धतम मन्त्र "ओं मणिपद्मे हुँ" पनि छ। गद्य र पद्य मिश्रित यस ग्रन्थमा सम्पूर्ण बुद्धहरूको जनक जगत्कर्ता आदिबुद्धको पनि वर्णन छ। यसको प्राचीनतम अनुवाद सन् ६१६ मा तिब्बती भाषामा भएको थियो, तर त्यसमा आदि बुद्धको उल्लेख छैन ।

बौद्ध दर्शन चरम सीमामा त्यतिवेला पुग्यो जब सन् ६०० तिर विद्वान् दार्शनिक धर्मकीर्तिको आगमन भयो। कुमारिल भट्टका समकालीन चोल देशको ब्राह्मण कुलमा जन्मेका धर्मकीर्तिको प्रतिभा प्रतिपक्षी विद्वान्हरूद्वारा समेत प्रशंसित छ । अनुश्रुतिअनुसार धर्मकीर्ति ब्राह्मण-दर्शनको अध्ययनार्थ कुमारिलकहाँ नोकरी गर्थे । पछि उनी नालन्दा विश्वविद्यालयका प्रधानाचार्य धर्मपालका शिष्य भिक्षु बने । विज्ञानवादको न्यायशास्त्रका प्रखर व्याख्याता धर्मकीर्तिको सर्वोत्तम ग्रन्थ प्रमाणवार्तिकको अप्राप्य मूल

संस्कृत पाठ राहुल साङ्कृत्यायनले तिब्बतबाट खोजेर ल्याएका थिए । करीब १५०० श्लोक हुने यस ग्रन्थमा धर्मकीर्तिले शब्द र वेदलाई प्रमाण मान्न इन्कार गरेको छ तथा प्रत्यक्ष र अनुमान प्रमाणलाई मात्रै ग्राह्य ठहऱ्याएको छ । धर्मकीर्तिले यस बाहेक छ मूलग्रन्थहरू- प्रमाण-विनिश्चय, न्यायविन्दु, हेतुविन्दु, सम्बन्ध-परीक्षा, वाद-न्याय, सन्तान्तर-सिद्धि- र दुई टीकाहरू रचेका थिए ।

सम्राट् हर्षवर्धन (६०६-६४७) को उदयपछि बौद्ध साहित्य झन् समृद्ध भयो । पिताको मृत्यु भएको, अनि आमा सती गएकी, ज्वाईंलाई शत्रुले मारेको, त्यसपछि बहिनी जङ्गलमा हराएकी, तत्पश्चात् दाइलाई गौड नरेश शशाङ्कले धोका गरी हत्या गरेको आदि घटनापछि १६ वर्षको उमेरमा हर्षवर्धन राजसिंहासनमा बसे । शशाङ्कसँग बदला लिनु र बहिनीलाई खोज्नु नै जीवनको लक्ष्य राख्ने हर्षले अति नाटकीय अवस्थामा भिक्षुहरूको सहायताले एउटा जङ्गलमा आफ्नो बहिनीलाई भेट्टाएपछि उनी बौद्ध भए । हर्षको रोचक जीवनीमाथि उनकै दरबारको प्रसिद्ध संस्कृत कवि वाणभट्टले हर्षचरितको रचना गरे । पछि चिनिया यात्री हुयेन साङ्ग (इ. ६०३-६६४) को सङ्गतमा परेर हर्ष बुद्धधर्मका अनन्य भक्त बने । सम्राट् हर्षद्वारा रचित तीन नाटकहरू प्रसिद्ध छन्- रत्नावली, प्रियदर्शिका र नागानन्द । अन्तिम नाटक बोधिसत्त्व जीमूतवाहनको परोपकारी चरित्र दर्शाउने बौद्ध नाटक हो ।

आठौं शताब्दीको अन्ततिर नन्त्रयानको विकास भएर वज्रयानको उदय भयो । दक्षिणभारततिर विकसित भएको वज्रयानमा वज्रलाई प्रमुख जोड दिइन्छ । वज्रले कठोरता, दृढता, शून्यता, निर्वाण र अन्तिम सत्यको पनि प्रतिनिधित्व गर्छ भनी मानियो । वज्रयानमा ८४ सिद्धहरू प्रसिद्ध छन् जसमा सन् ६५० देखि ११७५ सम्मका भिक्षु, ब्राह्मण, सार्की, भरिया, राजा, स्त्री आदि सिद्धहरूको समावेश गरिएको छ । बौद्ध साहित्यमा यी सिद्धहरूको भूमिका यसकारणले छ– जनभाषामा कविताहरू रच्ने श्रेय यिनीहरूलाई दिनु उपयुक्त छ । विद्वज्जनको भाषा संस्कृतलाई गौण पारी तत्काल जनतामा प्रचलित अपभ्रंश जस्तो जनभाषामा साहित्यहरू रचेर यिनीहरूले एक प्रकारको साहित्यिक क्रान्ति ल्याएका थिए । रामानन्द, कबीर, नानक आदि जनकविहरूले वास्तवमा सिद्धहरूको साहित्यशैलीलाई नै अगाडि बढाएका हुन् । यी सिद्धहरूलाई प्राचीनतम लोककवि मान्न सकिन्छ । यिनीहरू संस्कृतका पनि विद्वान् थिए र कतिपयले संस्कृतका महत्त्वपूर्ण ग्रन्थ र साहित्यको पनि रचना गरेका थिए, तर पनि यिनीहरूले लोकभाषालाई वढी महत्त्व दिए र यिनीहरूकै कारणले वज्रयानले ठूलो लोकप्रियता हासिल गरेको थियो ।

यीमध्ये प्रथम सिद्ध मानिने सरहपादको दृष्टान्त लिऊँ । उनी एक वाण बनाउने आइमाईसँगै जङ्गलमा बस्दथे । आफ्नो साधारण रहनसहन तर, उच्च विचारधाराले यिनले बहुसङ्ख्यकलाई प्रभावित पारेका थिए । सरहपादद्वारा रचित करीब ३२ ग्रन्थहरूको तिब्बती अनुवाद उपलब्ध छन् । लोकशैलीका कविताहरू- 'दोहा'- को शुरुवात सायद सरहपादले नै गरेका थिए । आठौं शताब्दीतिर यी प्राचीन कविको एक कविता, जुन जनभाषामा लेखिएको छ, हेरौं,

"जह मन पवन न सञ्चरइ, रवि शशि माह पवेश
तहि वट चित्त विसाम करू, सरहे कदिअ उवेश"

यसको भावार्थ यो हो कि सहज अवस्थामा

मन र प्राणको सञ्चार हुँदैन र सूर्य चन्द्रको त्यहाँ प्रवेश हुन सक्दैन ।

वज्रयानी गुह्य साहित्यको महत्त्वपूर्ण ग्रन्थ हेवज्रतन्त्र पनि आठौं शताब्दीको अन्ततिर लोकप्रिय भयो । सम्भवत: पद्मवज्र नाम तान्त्रिकले रचेको यस ग्रन्थमा कसरी 'मुद्रा' नामक स्त्रीसँग मैथुन गरेर सिद्धि प्राप्त गर्न सकिन्छ भन्ने जस्ता विषयहरू गुह्य अर्थवादी साहित्यमा लेखिएको छ । वज्रको आह्वान ग्रन्थको मूल विषय हो ।

नवौं शताब्दीका सिद्ध शान्तिदेवका कृति **बोधिचर्यावतार**को बौद्ध साहित्यको इतिहासमा महत्त्वपूर्ण स्थान छ। यस लोकप्रिय संस्कृतग्रन्थमा बुद्धत्व प्राप्ति गर्न बोधिसत्त्वले साधनस्वरूप ग्रहण गर्नुपर्ने छ पारमिताहरूको विस्तृत र प्रामाणिक विवेचना छन् । शान्तिदेवकै अन्य कृतिहरूमा **शिक्षा समुच्चय** र सूत्र समुच्चय पनि प्रसिद्ध छन् ।

नवौं शताब्दीतिर नै **मञ्जुश्री मूलकल्प**नामक महत्त्वपूर्ण ग्रन्थको रचना भयो । यसमा बुद्धले मञ्जुश्रीलाई मुद्रा, मण्डल आदिको उपदेश दिएको वर्णन छ। यसै ग्रन्थले "ओं आ हुं", ओं तारे तुतारे स्वाहा", "ओं मुने मुने महामुने स्वाहा" जस्ता मन्त्रहरू, धारणीहरू, स्तोत्रहरू लोकप्रिय बनाइदिएको थियो। त्यस्तै **मञ्जुश्री-नामसङ्गीति**मा हृदयस्पर्शी साहित्यिक पद्यहरूको सङ्कलन पाइन्छ, जसको वर्तमानमा पनि नेपालका वज्रयानीहरू वर्षादको महीनामा खूब रुचि लिएर सङ्गीतमय पाठ गर्दछन् । सो पाठमध्ये एक लोकप्रिय पाठ दशबल स्तोत्रको हो जुनकि श्री हर्षदेवभूपतिरचित थिए र जसको एउटा बान्की साहित्यिक स्वादको लागि प्रस्तुत गर्दै छु,

"…. उदयगिरिस्थित रातो मुगु झैं
अन्धकार हटाउने जगत्का एक्लो नेत्र झैं
अति मदमत्त भई रवि पनि चञ्चल भई सुत्छन्
दशबल । तिमीलाई सधैं सुप्रभात प्रभात छ ।"

वज्रयानबाट नै दशौं शताब्दीतिर कालचक्रयाननामक नवीन बौद्ध सम्प्रदायको उदय भयो । यस सम्प्रदायले सारा ब्रह्माण्ड आपनो शरीरभित्र भएको मान्दछन् । आचार्य नारोपारचित **विमलप्रभा** नामक रचना यसको विशिष्ट ग्रन्थ हो ।

बौद्ध दर्शन र साहित्यको यसरी उत्तरोत्तर प्रगति भइरहेको वेला राजा गोविन्द पाल (इ. ११६१-११८०)को पालामा उत्तरी भारतमा मुस्लिमहरूले आधिपत्य जमाए । सन् १२०० तिर मुहम्मद विन खिलजीको नेतृत्वमा भएको आक्रमणले बौद्ध साहित्यका विशाल भण्डार रहेको विश्वविख्यात नालन्दा, ओदन्तपुरी र विक्रमशिला विश्वविद्यालयहरू ध्वस्त भए । भिक्षुहरू सरेआम मारिए । उपलब्ध सारा ग्रन्थहरू जलाइए । भारतको गौरवमय सांस्कृतिक र साहित्यिक इतिहासको एक अध्यायको अन्त भयो ।

कतिपय भारतीय ग्रन्थहरूको अनुवाद चिनियाँ भाषामा भएको थियो । **बुनयियुनान जियो**अनुसार यसको सङ्ख्या १६६२ छन्, तर त्यसपछिको होबोगिरिन सूचीअनुसार यसको सङ्ख्या २१८४ छ । विश्वसाहित्यमा चीनको देनलाई नकार्न सक्दिन । सर्वप्रथम मुद्रणकलाको आविष्कार सन् ८६८ मे ११ मा बौद्ध सूत्रहरू (वज्रच्छेदिका सूत्र) काठमा अक्षर उल्टो कुँदेर शुरू भयो । त्यसैताका बौद्ध धारणीहरूको छपाइ गर्न चीनमा कागजको आविष्कार भयो । त्यस्तै तिब्वतमा पनि ४५६६ भन्दा बढी भारतीय बौद्ध ग्रन्थहरूको सङ्कलन पाइन्छ । तिब्बतको महाविद्वान् बुस्तोन (इ. १२९०-१३६४) द्वारा रचित बुद्धको उपदेशसम्बन्धी ऐतिहासिक विचारधाराहरूको

सङ्कलन गरिएको तन्जुरमा ११०८ ग्रन्थहरू छन्। बौद्ध साहित्यको इतिहासमा यी ग्रन्थहरूको महत्त्व अद्वितीय छ । त्यस्तै तिब्बतको लामा तारानाथ- द्वारा रचित **भारतमा बौद्ध-धर्मको इतिहास** बौद्ध साहित्यको इतिहास बुझ्न महत्त्वपूर्ण छ । जापानीभाषामा चिनिया त्रिपिटकका तीन अनुवाद पाइन्छन्। मन्चूरी-भाषामा यसको अनुवाद पाइन्छ। मङ्गोलभाषामा तिब्बती तन्जुरको अनुवाद उपलब्ध छ ।

आधुनिक युगको बौद्ध साहित्यमा सर इडविन आर्नोडद्वारा सन् १८७९ मा रचित बुद्धजीवनीको अङ्ग्रेजी काव्य **द लाइट अफ एसिया** सर्वाधिक महत्त्वको छ । यस सानो पुस्तिकाले नै बुद्धधर्मको पुनरुत्थानको जग बसालेको हो । त्यस्तै **डिक्सनरी अफ पालि प्रोपर जेम्स**को रचना गरेर श्रीलङ्काको डा. मललसेखरले पालि बौद्ध साहित्यको अध्ययनलाई अति सुगम पारिदिएको छ। भारतमा सर्वाधिक ग्रन्थका लेखक मानिने विद्वान् राहुल साङ्कृत्यायन (१८९३-१९६३) यस युगका प्रमुख वैचारिक साहित्यकार हुन् । उनका कृतिहरूमा **बुद्धचर्या, बौद्ध दर्शन, सिंह सेनापति** आदि उल्लेखनीय बौद्ध ग्रन्थ हुन् । अन्य आधुनिक हिन्दीसाहित्यमा आचार्य नरेन्द्रदेवको **बौद्धधर्म-दर्शन** बौद्ध दर्शन र ग्रन्थहरूको जानकारीको लागि उपयुक्त छ । त्यस्तै भरतसिंह उपाध्यायको **बुद्धकालीन भारतीय भूगोल** र **पालिसाहित्यका इतिहास** पनि महत्त्वपूर्ण छन् ।

भारतमा मुस्लिम आक्रमणपछि त्यहाँका बौद्ध विद्वान्हरू नेपाल पसे र नेपाल (काठमाडौं उपत्यका) वज्रयानको केन्द्र भयो । तर नेपालका मौलिक बौद्ध साहित्य र साहित्यकारहरूको हामीलाई धेरै ज्ञान छैन । मल्लकालका भद्रकाली र महाकालस्थानहरूको स्थापक वज्रयानी आचार्य शाश्वतवज्रले थुप्रै रचनाहरू रचेको मानिन्छ । वज्राचार्यहरू-द्वारा पूजाको वेलामा गाइने गीत वा काव्यलाई 'चरिया गीत' वा 'चर्चा' भनिन्छ, यसका कतिपय काव्यहरू वज्रयानी आचार्यहरूद्वारा नै रचिएका थिए । यक्ष मल्ल (१४०८-१४८१)का समकालीन तक्षबहालका सुरतवज्र पनि प्राचीन कवि थिए । सायद **जयम्बाछली** आदि चरियाहरू उनले रचेका थिए । त्यस्तै श्रीघः विहारका संस्थापक तान्त्रिक वकवज्रले पनि चरियाहरू रचेका थिए, जसमा **रक्तवर्ण** प्रख्यात छ । सबलबहाल संस्थापक लीलावज्र वज्राचार्य पनि थुप्रै चरियाहरू रचेको मानिन्छ । उनले **श्री सहजसिद्धि**नामक तान्त्रिक ग्रन्थ पनि लेखेका थिए ।

नेपाली बौद्ध साहित्यका मौलिक ग्रन्थहरूमा **स्वयम्भूमहापुराण** महत्त्वपूर्ण छ । ब्राह्मणहरूको पुराण-साहित्यद्वारा प्रभावित भई रचिएको यस ग्रन्थमा काठमाडौ उपत्यका र स्वयम्भूको उत्पत्तिको वर्णन छ । आठौं शताब्दीतिर यसको रचना भएको हुन सक्दछ, किनकि यसमा सातौं शताब्दीका नरेन्द्रदेव जस्ता लिच्छवि राजाको पनि कथा पाइन्छ । तर यसको काल निर्धारणमा मतभेद पाइन्छ ।

महायान र वज्रयानका थुप्रै ग्रन्थहरू नेपालमा पाइन्छन् । तीमध्ये कतिपय मूल संस्कृतमा छन् भने कतिपय नेपालभाषामा अनूदित छन्। ब्रियन हडसन (१८००-१८९४ को परिश्रमले थुप्रै ग्रन्थहरू प्रकाशमा आएका थिए । उनलाई मद्दत गर्ने ललितपुरका अमृतानन्द शाक्यले बुद्धचरित्रको अनुवाद गरेका थिए । उनको दाइ सुन्दरानन्दले संस्कृतमा **त्रिरत्नसौन्दर्यगाथा**को रचना गरेका थिए। उनले शायद प्रज्ञापारमितालाई नेपालीमा अनुवाद गरेका थिए । उनलाई नेपालीको पहिलो कवि पनि मानिन्छ। नेवारी-साहित्यका पितामह निष्ठानन्द वज्राचार्य (इ. १८०२-

१८७९) ले ललितविस्तर, बोधिचर्यावतार, अष्टसाहस्रीका प्रज्ञापारमिता, आदि नेवारीमा अनुवाद गरेर आफैँले मुद्रण गरेका थिए ।

आधुनिक युगमा मौलिक बौद्ध साहित्यहरूको भर्खर उद्‌गम हुँदै छ । यसमा नेपालभाषामा रचित कविकेशरी चित्तधर हृदयको साहित्यिक बौद्ध काव्य सुगत-सौरभ लोकप्रिय छ भने, ऐतिहासिक दृष्टिकोणले हेमराज शाक्यको स्वयम्भूमहाचैत्य उल्लेखनीय छ। नेपाली-साहित्यमा सर्वाधिक विस्तृत ग्रन्थ मानिने आचार्य भिक्षु अमृतानन्दका बुद्धकालीन ग्रन्थहरू आधुनिक बौद्ध साहित्यका गौरव हुन् ।

अनुवाद-साहित्यमा पं. दिव्यवज्र वज्राचार्यको बोधिचर्यावतार, दुण्डवहादुर वज्राचार्यको दिघनिकाय, भिक्षु अनिरुद्ध र भिक्षु महानामको धम्मपदत्यकया, आदि महत्त्वपूर्ण छन्। त्यस्तै नेपाल राजकीय प्रज्ञा-प्रतिष्ठानबाट पनि बुद्धचरित्र, सुवर्णप्रभास-सूत्र, सद्धर्म-पुण्डरीक-सूत्र आदि विख्यात बौद्ध ग्रन्थहरू नेपाली अनुवादसहित प्रकाशित भएका छन्।

– प्र. व.

भक्तिरस– निर्गुणोपासक र सगुणोपासक दुवै प्रकारका भक्तहरूले आफ्नो हृदयको भवना आफ्ना उपास्य प्रति व्यक्त गर्न जुन रचना प्रस्तुत गर्दछन् त्यसैलाई भक्ति साहित्य भनिन्छ। यस्ता साहित्य गद्यात्मक र पद्यात्मक दुवै हुन सक्तछन्। गद्यात्मकभन्दा पद्यात्मक साहित्यमा रस बढी परिपाक भएको पाइन्छ । भक्त वा सन्त कविका रचनामा रसको अनुशीलन गर्दा काव्यशास्त्रीय दृष्टिलेहोइन श्रद्धाको दृष्टिले हेर्नुपर्दछ । कारण त्यस्ता कविले साहित्यको उत्कर्षका लागि आफ्ना रचना प्रस्तुत गरेको नभएर भक्तिभाव प्रकट गर्न ती रचना प्रस्तुत गरिएका हुन्छन्। त्यस्ता साहित्यमा कुनै रसको परिपाकै हुँदैन भन्ने पनि होइन। वस्तुत:आफ्ना रचनाको माध्यमबाट भक्त वा सन्तकविहरूले जुन आफ्नो अनुभूति जन समक्ष पुऱ्याउने प्रयास गरे त्यसैको फलस्वरूप भक्तहरूले गाएको साहित्यमा बढी रसको साधारणीकरण भएको पाइन्छ । त्यसैकारण त भक्त हरूका धेरैजसो रचना गेय पद्यमै पाइन्छन् उनीहरूको प्रमुख उद्देश्य साहित्यमा रस परिपाक गर्नु होइन तैपनि त्यसका केही अंशमा हामी रस परिपाक भएको पाउँछौ । भक्तहरूको साहित्यमा कुनै नायक नायिकाको नख-=शिख वर्णन पाइदैन तर दाम्पत्य-प्रतीकका माध्यमबाट अभिव्यक्त भावनामा संयोग-वियोगका रूपमा श्रृङ्गारका सुन्दर उदाहरण पाइन्छन्। यसैप्रकार शान्त रसको परिपाक 'सावधानपरक' र 'उपदेशपरक' रचनामा उपलव्ध हुन्छ । ब्रह्मको विरात रूपकल्पनाको वर्णनमा अद्‌भुतसरको प्रचूरता पाउन सकिन्छ। अवतार वर्णनमा वीररस पाउन सकिन्छ भने कर्मकाण्डको विरोध गरेका रचनामा हास्य-व्यंग्य देखिन्छ। प्रेतादिको वर्णन वा शरीरको क्षणभंगुरतालाई लिएर वर्णन गरिएको छ भने त्यहाँ वीभत्सरस स्वत: उपस्थित हुन्छ । यसप्रकार भक्तहरूले रचना गरेको साहित्यमा प्राय: जसो कुनै न कुनै रस आएकै हुन्छ अत: यसमा कुन र कस्तो रसलाई भक्ति सर भन्ने त्यो एउटा विचारणीय प्रश्न उपस्थित हुन्छ।

ईश्वर विषयक प्रेमको कारणबाट जुन रस मानव हृदयमा उत्पन्न हुन्छ, त्यसैलाई 'भक्तिरस' भनिन्छ । यसका आलम्वन हुन्- भगवान् अर्थात् ईश्वर वा भनौं राम, कृष्ण आदि अन्य अवतार। ईश्वर प्रतिको अनुराग भक्तिरसको स्थायीभाव हो र औत्सुक्य, हर्ष, निर्वेद, मति आदि सन्चारी भाव हुन्।

भक्तिरसलाई रसतत्व प्रदान गर्ने श्रेय सुप्रसिद्ध गौडीय वैष्णव आचार्य रूपगोस्वामी

(१५०० ई.) लाई छ। उनैले 'हरि भक्तिरसामृतसिन्धु' तथा 'उज्ज्वल निलमणि' नामक ग्रन्थ निर्माण गरेर यसलाई शास्त्रीय रूप प्रदान गरे। उनी भक्ति-भावनाको प्राबल्य सिद्ध गर्दै त्यसलाई मूलरस मान्दछन् र अन्य सबै रसलाई भक्तिरसमा नै अन्तर्निविष्ट गर्दछन्। रूपगोस्वामीबाट उज्ज्वल अर्थात् मधुरसको अभिधा प्राप्त भएको छ।

संस्कृत काव्यशास्त्रमा आचार्यहरूले भक्तिलाई स्वतन्त्र रसको स्वरूप प्रदान नगरेर त्यसलाई भाव 'मानेका छन्। उदाहरणका लागि देवता, राजा र गुरू आदिका प्रति रति वा अनुरक्तिलाई अपूर्णरस अथवा भावको संज्ञा प्रदान गरिएको छ। तर कतिपय आचार्यले रसको विवेचन क्रममा आपना ग्रन्थहरूमा भक्तिरसको प्ररोह आरोपित गरेका थिए वा भनौं यसको बीज वपन गरेका थिए जो कालान्तरमा गएर गौडीय आचार्यद्वारा क्रमश: पल्लवित, पुष्पित र फलित भयो। सर्वप्रथम भक्तिरसको संकेत दण्डी (७०० ई.) ले 'प्रायोलंकार' को विवेचन अन्तर्गत गरेका थिए। उनी यसको उदाहरणमा कृष्णप्रति विदुर र महेश्वरप्रति रातवर्म नामक राजाको प्रीतिपूर्ण उक्ति प्रस्तुत गर्दछन्-

भक्तिमात्रसमाराध्य: सुप्रीतश्वततो हरि:।
- काव्यादर्श २। २७७

उनी यसो भनेर भक्तिरसलाई स्थापित गर्दछन् र देवता विषयक रति भन्दा यसलाई स्वतन्त्र मानेर भक्ति र प्रीतिलाई पर्यायरूपमा ग्रहण गरेका छन्। दण्डी श्रृंगाररसको स्थायीभाव रतिलाई मानेर त्यसलाई प्रीतिभन्दा भिन्न स्वीकार गर्दछन्-

प्राक्प्रीति दर्शिता सेयं रवि:श्रृंगारतागता।
- काव्यादर्श २।२८१

भामह (७०० ई.) ले पनि 'प्रेयस' लाई प्रीतिसित सम्वद्ध मानेर 'प्रेय: प्रियतराखयान्मे' का रूपमा यसका मधुररसको संकेत गरेका छन्। सर्वप्रथम मदृवामुकका छोरा शतानन्द अर्थात् रूद्रट (८००-८५०) ई.) ले 'प्रेयान्' नामक नवीन रसको कल्पना गरेर यसको स्थायीभावका रूपमा स्नेहलाई स्थान दिए र मधुसूदन रसस्वती (१६०० ई.) ले भक्तिरसलाई शास्त्रीय रूप प्रदान गरे। भक्तिको शासत्रीय विवेचन 'शाण्डिल्यसूत्र' र नारदभक्तिसूत्र' मा पाइन्छ। शाण्डिल्यका अनुसार ईश्वरमा परम अनुरक्तिको नाम भक्ति हो– "सापरानुरक्तिरीश्वरे"। यी ग्रन्थका अतिरिक्त 'गीता' तथा 'श्रीमदभागवत' मा पनि शास्त्रीय स्तरमा भक्तिको भीमांसा प्रस्तुत भएको पाइन्छ। भरतखण्डीय साहित्यमा भक्तिसाहित्यको प्रचूरमात्रामा रचना भएको छ, अत: भक्तिलाई रसतत्त्व प्रदान गर्नु कुनै नौलो कुरा होइन। वैष्णव आचार्यहरूले भक्ति वा मधुर रसको स्थापना गरे र मधुसूदन सरस्वतीले आफू पूर्णानन्द हुनाको कारण भक्तिलाई वास्तविक रस माने र अन्य रसलाई यसभन्दा निम्न कोटिको सिद्ध गरे। उनका अनुसार श्रृंगारादि रसको भक्तिसित त्यै अन्तर छ जुन अन्तर सूर्य र जुनकीरीका बीचमा हुन्छ-

परिपूर्ण रसाक्षुद्र रसेभ्योभगवद्रति :।
रवद्योतेभ्य : इवादित्यप्रमेवबलवत्रा ॥
- भगवद्भक्तिरसायन २।७८

मधुसूदन सरस्वतीका अनुसार भक्ति ब्रह्मानन्द समान वा भनौं ब्रह्मानन्द सहोदर तुल्य हो।

"समाधिसुखस्येव भक्तिसुरवस्यापि स्वतन्त्र पुषार्थत्वात् ..... तस्मात्

..... भक्तियोग 'पुरूषर्थ परमानन्द स्वरूपत्वादिति निर्विवादम्।'

- भगवभदक्तिरसायन १।६

रूपगोस्वामीले भक्तिलाई कर्म र

ज्ञानयोगभन्दा श्रेष्ठ मानेका छन् भने मुसूदन सरस्वतीले यसलाई ब्रह्महानन्द सहोदर अर्थात् ब्रह्महानन्दको समतुल्य सिद्ध गरे । रूपगोस्वामीले भक्ति प्राप्त व्यक्तिलाई मोक्षका प्रति उदासीन भनेर यसलाई अर्थात् भक्तिलाई मोक्ष भन्दा पनि उत्कृष्टता ठहऱ्याएका छन् ।

यति हुँदा हुँदै पपनि इसाको तेश्रो शताव्दीका भरतमुनिदेखि लिएर अट्ठारौं शताव्दी छुन पुगेका पण्डितराज जगन्नथसम्मका संस्कृतका कुनै प्रमुख काव्याचार्यले 'भक्तिरस' लाई रसशास्त्रभित्र समावेश गर्ने अनुमति दिएको देखिदैन। जुन महापात्र विश्वनाथ (१४०० ई.) ले वाक्यरसात्मक काव्यम्' अर्थात् रसात्मक वाक्यनै काव्य हो भन्ने सिद्धान्त प्रतिपादन गरे र 'मुनिवचन' अर्थात् आर्षवचन' को उलंघन गरेर वात्सत्यलाई नवरसका समकक्ष साँगोपाँगो स्थापित गरे, उनले पनि भक्तिलाई 'रस' भित्र समावेश गरेको पाइदैन । भक्ति रसको सिद्धिको स्रोत काव्याशास्त्र नभएर भक्तिशास्त्र हो,जसमा प्रमुख रूपले 'श्रीमद्भागवतगीता', 'श्रीमद्भागवत', 'शाण्डिल्यसूत्र', 'नारदभक्तिसूत्र', 'भक्तिरसायन' र 'हरिभक्तिरसामृतसिन्धु' तथा तिनैको अनुकृतिमा तयार भएका भानुभक्तको 'भक्तमाला', भगवतकुमारी पाण्डेको 'भक्तितिलक' (१९७६ वि. सं.)', 'भगवत् पुष्पाञ्जति', कृष्णप्रसाद रेग्मी (१९४०-१९८५ वि. सं.) को 'भक्तिमाला', भुवनप्रसाद ढुंगेल (१९२३-१९९३) वि. सं. को 'भगवदगीता' आदि जस्ता कृतिलाई लिन सकिन्छ ।

भक्तिलाई रसमा गणना गर्ने वा भावमा त्यसको निर्णय आजसम्म हुन सकेको छैन । कसैले विशेष भक्तिलाई रसको गणनामा हठात् राख्न खोजेका छन् । परम्परानुमोदित अन्यरसको तुलनामा भक्तिसरलाई नै कसै-कसैले श्रेष्ठ मानेका छन् भने कतै कसैले शान्तरस र भक्तिरसका कुनै भेद छैन भन्ने भाव वयक्त गरेका छन् । कतै कसैका मतमा त अन्य रसभन्दा भिन्न भक्तिरस सर्वथा अलौकिक, एउटा यस्तो रस मानिएको छ जसभित्र शेष सवै प्रधान रस समाविष्ट हुन्छन् । उनीहरूका दृष्टिमा भक्तिरस नै वास्तविक रस हो शेष रस त्यसैका अंग उपाङ्ग वा रसाभास मात्र हुन् ।

– ज. ला. श.

भक्तिवाद– भक्तिलाई रस मान्ने र ईश्वर प्रापितका लागि भक्ति नै सर्वोत्कृष्ट साधन मान्ने मतवाद, दर्शन, सिद्धान्त र एक प्रकारको परम्परा वा सम्प्रदाय विशेषलाई भक्तिवाद भनिन्छ। यस मतवादमा भक्तको वा साधकको प्रत्यक्ष सम्बन्ध स्थापित हुन्छ सोझै आपना अएध्य परमात्मासँग । भगवान् प्राप्ति नै सर्वोपरि लक्ष्यभएका भक्तहरू आफ्ना र भगवान्का बीचमा कोही हुँदैन भन्छन् अनि अन्य केही पनि हुँदैन भन्छन् । भक्तिवादीहरू काव्यका अन्य प्रचलित र प्रतिष्ठित रसहरूका अतिरिक्त भक्तिरसलाई उक भिन्नै स्वतन्त्ररस हो भनी स्थापित गर्दछन्। उनीहरूको विश्वास छ भक्तिसाहित्यका इतिहासमा भक्तिरसको नै सर्वोपरि भूमिमा रहेको हुन्छ । परमात्मा प्राप्तिको एक मात्र साधन भक्ति नै हो भनी भगवान्मा अद्धन्त अनुराग हुनुपर्छ भन्ने कुरामा निस्कपट विश्वास हुनु नै वास्तवमा भक्तिवाद हो ।

धार्मिक धारणाको अर्थमा भक्ति सम्वन्धी प्रामाणिक र पहिलो प्रमाण पाणिनिको अष्टाध्यामीको एक सूत्रमा पाइन्छ जसमा भगवान् वासुदेव (विष्णु) को भक्तिसम्वन्धी अवस्थाको संकेत छ । यो प्रमाणले ईशा पूर्व पाँचौं शताब्दीतिर भक्तिसम्बन्धी धारणा प्रचलित रहेको अनुमान गरिन्छ। हुन त वैदिक साहित्य र खास गरी प्राचीन उपनिषद् ग्रन्थहरूमा पनि

भक्तिका पूर्व अवस्था अथवा पृष्ठभूमि रहेको तथ्य विद्वान्हरू मान्दछन् ।

– शि. रि.

भक्ति-सम्प्रदाय– ऋग्वेदको वरुण-सूक्त र अन्य केही ऋचाहरूमा समेत भक्तिको कल्पनाको आभास पाइन्छ । ब्राह्मणकालमा कर्मकाण्डको प्राबल्यका कारण भक्तिको प्रवाह केही कुण्ठित भएको थियो । उपनिषद् युगमा निर्गुण ब्रह्म साक्षात्कारका निमित्त सगुण परमात्माका प्रतीकका रूपमा सूर्य, अग्नि आदिको उपासना गरिन्थ्यो भन्ने संकेत पाइन्छ । बृहदारण्यक, छान्दोग्य, मुण्डक, श्वेतास्वतर, कठ आदि उपनिषद्हरूमा शिव, विष्णु, रूद्र, नारायण आदिलाई परमात्माको रूप मानेर तिनैको उपासनाको निर्देश गरेको छ । महाभारत, पाणिनीय सूत्र आदिमा भक्ति राम्ररी नै देखा परिसकेको छ । त्यमसा पनि विशेष गरी वासुदेवभक्तिको प्राधान्य पाइन्छ । बुद्धोत्तर कालमा त झन् भक्तिले विस्तृत रूप लिइसकेको छ । निर्गण, निराकार परिपूर्ण ब्रह्मवस्तुको भन्दा पनि सगुण, साकार, नामरूपात्मक ईश्वरको उपासनालाई नै पौराणिक कालदेखि भक्ति भन्न थालियो । यस्तो प्रकारको भक्तिलाई भागवत धर्मले मनगगे बल प्रदान गरेको छ । श्रीकृष्णावतारभन्दा पूर्व भक्तिका अन्य नाम प्रसिद्ध थिए- ऐकान्तिक, नारायण, पाञ्चरात्र, सात्वत आदि । श्रीकृष्णको अवतार भइसकेपछि यसैलाई भागवत धर्म भन्न थालियो । भक्ति त मानवहृदयको रागात्मक एवं आत्मगत अनूभूति भएकाले यसको नित्यताको अंकन हृदयको चिरन्तनता- बाट नै गर्न सकिन्छ । स्वाभाविक राग, सहज तृष्णा, प्रगाढ तन्मयता यसका विशेषता हुन् । भगवत् प्रेममा द्रवित भएर, भगवान्का साथ चित्तको सविकल्पक भावको अविर्भाव हुनु र परमप्रेमास्पद भगवान्मा प्रेम समर्पण नै भक्तिको यथार्थ स्वरूप मानिन्छ । भक्तिका परमात्मा (राम, कृष्ण आदि) को लीलाको भावात्मक प्रत्यक्षीकरण नै भक्तका लागि परम आह्लादकारक हुन्छ । र यसैबाट परमेश्वरको निगूढ तत्त्वको उद्घाटन हुन सक्छ । भक्ति त भावको साधना हो; भाषा, साहित्य वा काव्यीय मात्रै नभएर भागवत् भावमा भावित भएपछि स्वाभाविकरूपमा आविर्भाव हुने अनुभाव हो ।

भक्ति सम्प्रदायको मुख्य आधार भागवत-धर्म आफ्नो प्रथमावस्थामा ऐकेश्वरी भक्तिका प्रतिपादक थियो । किनभने यसभन्दा पहिले सांख्य र योग सम्प्रदाय ज्यादा लोकप्रिय थिए । द्वितीयावस्थामा ब्राह्मणधर्मको प्राबल्यका कारण विभिन्न देवताहरूको उपासना हुन थाल्यो । ईशाको आठौं शताब्दीमा जगद्गुरू आद्य-शङ्कराचार्यको अविर्भाव भएपछि अद्वैत वेदान्त परम्पराको संस्थागत रूपमा व्यापक प्रचार, प्रसार हुन्छ । हुन त यो परम्परा शंकराचार्यका गुरूबाजे गौडपादाचार्यले माण्डूक्योदनिषद्को भाष्य, कारिका लेखेर अद्वैतवादको राम्रै प्रसारद्वारा शुरू गरिसकेका थिए । शंकराचार्यले भारतका चारदिशामा अवस्थित चारधाममा चार मठ वा पीठ स्थापना गरी आफ्ना अत्यन्त योग्य चार शिक्ष्यहरूलाई अद्वैत वेदान्तको व्यापक प्रचार गर्न निर्देश गरे । यो परम्परा आजसम्म पनि सुचारुरूपले चलिरहेको छ ।

अद्वैतवादी र द्वैतवादी (भक्तिवादी) मा हुने अन्तरको सारांश हो अघिल्लाले 'सोऽहं' (म ब्रह्म हूं) को भावना राखेर साधना गर्दछन् भने पछिल्लाले 'दासोऽहं' (म भवनान्को नोकर हूँ) भन्ने भावना राखेर गर्दछन् ।

भक्ति सम्प्रदाय अनुसार कुनै देवताको उपासना निम्नानुसार नौ प्रकारको (नवधा भक्ति) गरिन्छ–

१. स्मरण
२. कीर्त्तन
३. वन्दन
४. पादसेवन
५. अर्चन
६. आत्मनिवेदन
७. श्रवण
८. दास्य
९. सख्य

यिनै भक्तिका ९ उपाय अन्तर्गन भजन कीर्तन गाउने कामलाई पनि स्वीकार गरिएको छ।

शंकराचार्यको मूलसिद्धान्त हो– ज्ञानद्वारा मात्र मुक्ति हुन्छ। ज्ञान हो ब्रह्मज्ञान, आफू र ब्रह्मको एकता बोध, अपरोक्ष साक्षात्कार, मोक्षका लागि साक्षात् साधन ज्ञानभएकाले कर्म र भक्तिको ज्ञानसँग समुच्चय हुँदैन। ज्ञान स्वतन्त्र छ। ब्रह्मज्ञान गर्ने ज्ञानी ब्रह्म नै हुन्छ। ब्रह्म सत्य हो, जगत् मिथ्या हो, जीव नै ब्रह्म हो अर्को होइन-

'ब्रह्म सत्यं जडान्मिथ्या जीवो ब्रह्मैव नावरः।'

उपनिषद्, गीता र ब्रह्मसूत्र (प्रस्थानत्रयी) को भाष्य गरेर शंकराचार्यले अद्वैत सिद्धान्त र परम्परालाई सम्पूर्ण भारतभर मात्र होइन विश्वभर नै आप्नो अलौकिक प्रतिभा र ज्ञानवत्ताको परिचय दिएका छन्। द्वैतवादीहरूको मतलाई तार्किक ढंगले श्रुतिप्रमाणद्वारा खण्डन गरी अद्वैत दिग्विजय गरे शङ्कराचार्यले, एक अवतारी पुरूषले झैं। वास्तवमा शङ्कर लाई साक्षत् शंकर भन्दछन्– अद्वैत वेदान्तिहरू शङ्कराचार्यले भक्तिलाई ज्ञानात्पत्तिको कारण मानेका छन्।

आचार्य शङ्करभन्दा पछि अद्वैत परम्परा वा सम्प्रदाय त्यति निर्वाध, निर्विघ्नतापूर्वक अगाढि बढ्न सकेन त्यसले द्वैत सम्प्रदायका आचार्यहरूसँग मुकाबिला गर्नुपऱ्यो। रामानुजाचार्य (ई. १०३७-११३७), मध्वाचार्य (१२ औं शताब्दी), निम्बार्काचार्य (मृत्यु ई. ११६२) र वल्लभाचार्य (१५ औं शताब्दी) आदिले एकातिर शंकराचार्यको अद्वैत सम्प्रदायको सप्रमाण तर्क र प्राप्तिका आधारमा खण्डन गरे भने अर्कातिर द्वैत भक्ति परम्परा एवं सम्प्रदायको संस्थापन पनि गरे। यसरी स्वपक्षको मण्डन र परपक्षको खण्डनको प्रवाह खूब चल्यो। यी चारै आचार्यहरूले आफ्-आफ्ना समयमा शंकरको अद्वैत मत वा मायावादको आफ्-आफ्ना पाराले खण्डन गर्दै भक्तिसम्प्रदायको मार्ग प्रशस्त गरे, त्यसको संगठित रूपमा प्रचार, प्रसार गर्ने व्यापक उपक्रम बसाले र भारतका अतिरिक्त नेपालले अनि समुद्रपारका मुलुकहरूमा समेत भक्ति-आन्दोलनमा निकै प्रगति गरे।

भक्ति-सम्प्रदायका आधारभूत मान्यता निम्न प्रकार छन्- जगत् ईश्वरबाट उत्पन्न हुन्छ। ती ईश्वर वासुदेव, नारायण, भगवान् आदि नामले प्रसिद्ध छन्। ईश्वर अनादि, अनन्त, अविनाशी र अच्यूत रूपमा प्रतिष्ठित छन्। जीवात्मा परमातमाको अंश हो। जीव चार प्रकारका छन्- (१) बद्ध (२) मुमुक्षु, (३) केवल र (४) भक्त। मुक्त जीवले लिंग शरीर धारण गर्छ र त्यो पनि नष्ट भएपछि भक्त क्रमैले अनिरूद्ध, प्रद्युम्न, संकर्षण र वासुदेवमा लीन हुन जान्छ। परन्तु जीव भने कहिल्यै पनि वासुदेव बन्न चाहिं सक्तैन।

भक्ति-सम्प्रदायहरूमा पनि एकरूपता पाइँदैन। चार जना आचार्यहरूद्वारा विधिवत् स्थापित चार सम्प्रदाय निम्न प्रकार छन्-

(१) श्रीरामानुजाचार्यद्वारा संस्थापित श्रीसम्प्रदाय, विशिष्टाद्वैत-प्रपत्तिमार्ग

(२) श्रीमध्वार्यद्वारा संस्थापित ब्रह्म-सम्प्रदाय, द्वैत

(३) श्रीवल्लभाचार्यद्वारा संस्थापित रूद्र-सम्प्रदाय, शुद्धाद्वैत-पुष्टिमार्ग र

(४) श्रीनिम्बार्काचार्यद्वारा संस्थापित सनकादिक-सम्प्रदाय, द्वैताद्वैत

यी चारै समप्रदायले शंकराचार्यकोअद्वैत-सिद्धान्त (हंस सम्प्रदाय, सनातन सम्प्रदाय) र मायावादको खण्डन गरेका छन् र भगवान्लाई सगुण, साकार मानेर उनैको भक्तिमा बल दिन्छन् ।

'श्रीमद्भागवत' महापुराणको रचनाकाल-सम्ममा भक्तिको कसरी विकास हुँदै आएको थियो भन्ने प्रसङ्गमा भागवतकार वादरायण व्यासको कथन छ– भक्ति भगवती मान्दछिन्

'म द्रविडमा उत्पन्न भएँ, कर्णाटकमा बढें, कहिले कहिले महाराष्ट्रमा मेरो पोष्ण भयो, गुजरातमा जीर्ण भएँ, त्यहाँ घोर कलिको कारण खण्डिताङ्ग भएँ, अत्यन्त दुर्बलबनेका पुत्रहरु (ज्ञान र वैराग्य) सहित बिस्तारै बिस्तारै वृन्दावनमा आएको थिएँ, सौभाग्यवश यहाँ मैले आपनो पुराने सुन्दररूप पाएर युवती (तरूनी) बनेकी छु र उत्कृष्ट रूपवती बनेकी छु ।'

(श्रीमद्भागवत महात्म्य, अध्याय श्लोक-४८-५०) ।

माथिका चारै प्रकारका सम्प्रदायलाई वैष्णव सम्प्रदाय पनि भन्छ । यिनीहरू निम्नलिखित चार प्रकारका मुक्ति नै जीवनको अन्तिम पुरूषार्थ हो भन्दछन् ।

(१) सालोक्य मुक्ति - विष्णुलोक (वैकुण्ठ) मानिवास हुनु,

(२) सामीप्य मुक्ति - विष्णु भगवान्सँगै बस्नु,

(३) सारूप्य मुक्ति - विष्णु भगवान्को जस्तै रूप पाउनु र

(४) सायुज्य मुक्ति - विष्णुभगवान्का साथ ऐक्यता गर्नु ।

तर कुनै पछि सम्प्रदायका वैष्णवहरू कैवल्प मुक्ति चाहिं मान्दैनन् । कैवल्य मुक्तिअद्वैत सम्प्रदायले मात्र स्वीकार गर्दछ र यस मुक्तिमा द्वैताभाव सहँदैन, केवल आफू (आत्मा वा ब्रह्म) मात्र रहन्छ । अद्वैत ज्ञानका लागि उच्च आध्यात्मिक चेतनाको पूर्ण जागरण हुनुपर्छ । सो कुरा शिक्षा, चिन्तन, वातावरण,देश, काल र परिस्थितिका अभावमा कुण्ठित हुँदै गर्दा, यता कर्ममार्गमा लाग्नका लागि सामाजिक परिस्थिति अनुकूल बन्न सकेन । त्यसैले भक्ति-सम्प्रदायका प्रवर्तक वैष्णवाचार्यहरूले सगुण एवं द्वैतवादको व्यापक प्रचार गरे । प्राय: दक्षिण भारतबाट शुरू भएको यो साम्प्रदायिक परम्परा सम्पूर्ण उत्तर भारतमा समेत लोकप्रिय बन्यो । नेपालमा पनि यसले राम्रो प्रभाव पाऱ्यो ।

मीमांसा, सांख्य र न्याय दर्शनै त सिद्धान्तमा आधारित छन् । उपनिषद्, गीता र ब्रह्मसूत्रजस्ता प्रामाणिक शास्त्रहरूको द्वैतपरक भाष्य गर्ने माथिका चारै सम्प्रदायका चारै आचार्यहरू र तिनका शिष्य-प्रशिष्यले आजसम्म पनि भक्ति-द्वारा नै मुक्तिलाभ गर्न सकिन्छ भनी अनेकौं काव्य र प्रामाणिक ग्रन्थहरूको निर्माण गरेका छन् ।

भक्ति-सम्प्रदायका प्रमुख शाखाहरू निम्न प्रकार छन्-

(१) विशिष्टाद्वैत- यसका प्रमुख प्रवर्तक एवं आचार्य हुन् रामानुज । यिनी कारण ब्रह्म र कार्यब्रह्मको एकता मान्दछन् । जगत् र ईश्वराविशिष्ट जीव मान्ने यस सम्प्रदायमा लक्ष्मी (शक्ति) सहितका विष्णुको उदासमा गरिन्छ । प्रपत्तिमार्गका अनुयायी श्री वैष्णव नामले प्रसिद्ध, श्रीभाष्य (ब्रह्मसूत्रभाष्य) लार्य आधार ग्रन्थ मान्ने यी वैष्णवहरू आफूलाई द्वैतभन्दा विशिष्ट मान्दछन् ।

रामानुजका परम्परामा स्वामी रामानन्द

भए। यिनैलाई उत्तर र मध्य भारतको भक्ति-आन्दोलनको सबभन्दा पहिला सशक्त एवं अधिक प्रभावकारी र शक्तिशाली नेता मान्न सकिन्छ। सामानुजी र रामानन्दी सम्प्रदायमा प्रमुख भिन्नता के छ भने रामानन्दी छुवाछूत मान्दैनथे। रामानन्दी सम्प्रदायमा सीतारामलाई इष्टदेव मानिन्छ। यही परम्परामा सन्त तुलसीदास (ई. १५३२-१६२३) को आदिर्भाव भए पछि यिनको व्यक्तित्व र कृतित्वले सम्पूर्ण भारतवर्ष मात्र होइन हिन्दू जगत् (नेपाल लगायत) नै प्रभावित रहयो। रामचरित्रमानस त सम्पूर्ण हिन्दू जगत्मा नै अत्यन्त लोकप्रिय र आदर्श बनेको छ। हिन्दी, साहित्यको भक्तिकाव्यलाई 'स्वर्ण-युग' सिद्ध गर्दा यी एक्लै भवन-कवि समर्थ बनेका छन्।

यस सम्प्रदायमा परमात्मा, जीव, प्रकृति सबै नित्य मानिन्छन्। ईश्वर जगत्को उपादान र निमित्त कारण हुन्। सायुज्य मुक्ति अन्तिम पुरूषार्थ हो। सृष्टि मायिक होइन। वास्तविक हो। सामानुजले शंकरको अद्वैत मतवादलाई ठाउँ ठाउँमा खण्डन गरी द्वैत सम्प्रदायको स्थापना गरेका छन्।

(२) द्वैत- विशिष्ट श्रीमध्वाचार्यद्वारा संस्थापित ब्राह्म सम्प्रदाय भनिने यो वैष्णव परम्परामा जीवन र ईश्वर दुवैलाई नित्य मान्दछन्। कर्णाटक र महाराष्ट्रमा कृष्णभक्तिको प्रचारमा यसको विशिष्ट स्थान छ। कन्नड भाषामा यसका साहित्य प्रसिद्ध छ। बङ्गालको गौडीय वैष्णव सम्प्रदायमा पनि यसको राम्रो प्रभाव छ।

(३)शुद्धाद्वैत- श्रविल्लभाचार्यद्वारा संस्थापित यस सम्प्रदायलाई पुष्टिमार्ग भनिन्छ। श्रीकृष्णलाई सर्वज्ञ ब्रह्म र आफूलाई अल्पज्ञ जीव न मान्ने अनि ब्रह्ममा मायाको कुनै सम्वन्ध नै छैन त्यो त शुद्ध छ भन्ने सिद्धान्त यस सम्प्रदायको मूल दर्शन हो। सूरदास यही सम्प्रदायका हुन्। यिनले आचार्य शंकरलाई प्रच्छन्न बौद्ध भने। शंकर तार्किक भए यी विशुद्ध धार्मिक। यिनी भन्छन्– मायाद्वारा ब्रह्मले सृष्टि गरेको होइन, जगत्, ब्रह्मकै अर्को रूप हो। जगत् कार्यरूपले ब्रह्म नै हो भन्ने यी वैष्णव भक्त आफूलाई रूद्र सम्प्रदाय भित्र पार्दछन्।

(४) द्वैताद्वैत- श्री निम्बार्काचार्यद्वारा संस्थापित एवं प्रवर्तित जीवलाई चित् सत्ताको अंश मान्ने र विष्णुबाट जगत् सृष्टि भयो भन्ने यी वैष्णवहरू आफूलाई हंस सम्प्रदाय भित्र परेको मान्दछन्।

वल्लभाचार्यले आफ्नो ग्रन्थ 'कृष्णाश्रय' मा भनेका छन्- "देश ल्मेच्छाक्रान्त छ, गंगादि तीर्थहरू दुष्टहरूबाट भ्रष्ट भइरहेका छन्, अशिक्षा र अज्ञानको कारण वैदिक धर्म नष्ट भइरहेका छन्, सत्पुरुष पीडित तथा ज्ञान विरक्त भइरहेको छ, यस्तो स्थितिमा एक मात्र कृष्णका आश्रयमा जीवन बिताउनु कल्याणकारक छ।" यो कुरा आज पनि त्यत्ति नै सामयिक र प्रासङ्गिक छ।

बंगालका चैतन्य महाप्रभु (१६ औं शताब्दी) ले पनि भक्ति-सम्प्रदायलाई विश्वव्यापकै बनाइदिए। कृष्णभक्ति सम्प्रदायमा राधावल्लभी सम्प्रदायका संस्थापक थिए गोसाइं हित हरिवंश। यसलाई हरिवंशी सम्प्रदाय पनि भनिन्छ। यसमा कृष्णलाई पुरुष र राधालाई प्रकृति भनिन्छ। समस्त जगत् यी दुई जोडाको प्रतिविम्ब रूप हो भन्ने विश्वास गरिन्छ।

भक्तिलाई एक भावनात्मक आन्दोलन भने पनि हुन्छ जसले मानवजीवनलाई उपासनाको सरल पद्धतिको बाटो देखाएको थियो। आरम्भमा भगवान् विष्णुसँग सम्बद्ध भएर भक्तिको विकास भए पनि पछि त्यसले शैव, शाक्त, बौद्ध र जैनहरूमा पनि प्रभाव पारेको थियो र धारणात्मक परिवर्तन ल्याइदिएको

थियो । मूर्ति बनाई मन्दिर थाप्नु र पूजा-आजाका विविध उपचारको प्रयोग गर्ने काममा पनि भक्तिकै प्रभाव देखिन्छ । निम्बार्क मतको एक अवान्तर शाखाका रूपमा प्रसिद्ध अर्को सम्प्रदाय छ- सखी-सम्प्रदाय । स्वामी हरिदास (सं. १४४१) यसका संस्थापक हुन् । श्रकृिष्णलाई सखीभावले, प्रेमभावले, प्रेमभावले उपासना गर्नु यसको लक्ष्य हो । सतनामी- सम्प्रदाय- मूल प्रवर्तक अज्ञान भए तापनि यो निकै नै व्यापक छ । सत्य वन्दन, परोपकार, अहिंसा र सदाचार सहिंतको संयत जीवन बिताउनु यसको लक्ष्य हो ।

अद्वैत परम्पराबाट आरम्भ भएको भक्ति परम्परामा कालक्रम अनुसार सगुण र निर्गुण नामधारी धेरै सम्प्रदाय, वाद, मत, पन्थ र मार्गहरू आए । सगुणमा राम र कृष्ण भक्ति सम्प्रदाय ज्यादा लोकप्रिय बने । निर्गुण भक्ति परम्परामा प्रसिद्ध प्रवर्तक थिए कबीरदास (१३९९-१५१८ ई.) सिद्ध सम्प्रदाय र नाथ पन्थलाई आत्मसात् गरी यिनले मध्यगुगको भक्तिकालमा अद्वितीय गौरव प्राप्त गरे । निर्गुण सम्प्रदायका सन्तहरूमा रैदास, कमाल, नामक आदि प्रसिद्ध छन् । यस मतका अनुयायीहरू प्राय: निम्न वर्णका थिए ।

धार्मिक, आध्यात्मिक र सांस्कृतिक आदि कुनै दृष्टिले पनि भारत र नेपालमा धेरै कुरा मिल्दा जुल्दा छन् । अरू एकै प्रकारको विश्वास र मान्यता छन् भनिदिए पनि हुन्छ । त्यसैले भारतमा चलेको धार्मिक-आध्यात्मिक वाद, दर्शन, परम्परा र सम्प्रदायबाट नेपाल सदैव प्रभावित रह्यो- पौराणिक र ऐतिहासिक कालमा अनि वर्तमान कालमा पनि ।

नेपाली समाज र साहित्यमा द्वैत-अद्वैत, सगुण-निर्गुण, साकार-निराकार, रामभक्ति-कृष्णभक्ति आदि सबै भावनाले अभिप्रेरित भएर आफ्-आपना अध्ययन, अधिकार र साधना एवं श्रद्धा अनुसार विभिन्न कालका विभिन्न कविहरूले काव्यात्मक योगदान दिएका छन् । सगुणमा रामभक्ति र कृष्णभक्ति परम्परा प्रसिद्ध छन् । निर्गुणमा जोसमनी सन्त-परम्पराबाट प्रेरित ज्ञान दिलदास जस्ता केही कविले केही कविता लेखेका छन् । यो चाहिं वैदिक परम्पराबाट प्रेरित होइन। इन्दिरस, विद्यारण्यकेशरी, वसन्त शर्मा पतिञ्जली गाजुर्‍याल जस्ता केही कविहरू कृष्णभक्ति-सम्प्रदायको प्रतिनिधित्व गरेका छन् भने र घुनाथ, आदिकवि भानुभक्त आचार्य जस्ता कविले राम र रामायणको माध्यमबाट श्रीरामप्रति आपनो भक्ति व्यक्त गर्दै मुक्तिको बाटो पहिल्याएका छन् । नेपाली कविता-काव्यमा भक्ति परम्पराका दृष्टिले प्रारम्भिक कालमा सर्वोच्च भूमिका निर्वाह गरे आदिकवि भानुभक्त आचार्यले, तर भानुभक्त द्वैत होइन अद्वैत परम्परका थिए । माध्यमिक र आधुनिक युगमा समेत केही भक्त, वेदान्ती; साधक कविहरूले आफ्-आप्ना रूचि सम्प्रदाय र परम्परा अनुसार काव्य-कविता, निबन्ध, नाटक आदिका माध्यमबाट भक्ति-परम्पराको मर्यादाभित्र रही काव्य-साधनाद्वारा आजसम्म पनि परमात्माको आराधना र अर्चना गरिरहेका छन् ।

– शि. गो. रि.

भक्ति साहित्य– 'भक्त' (भज्+क्त) शब्दले अनुरक्त, पूजक, आराधक भन्ने अर्थ राख्दछ भने त्यसको विशेषण रूपको 'भक्ति' (भज्+क्तिन्) शब्दले अनुराग राख्ने, श्रद्धालु, धर्मनिष्ट जस्ता अर्थ दिन्छ । आस्तिक भावनाकै उपजीव्य भक्ति हो र यसको प्रेरक नीति होइन प्रीति (प्रेम) हो भन्ने अटल विश्वास राख्ने भक्तिवादीहरू परमेश्वरको सायुज्य र अनुकम्पा पाउन 'नवधा भक्ति' को एक साधनको रूपमा परमात्माको गुणानुवाद गर्दछन् । यही गुणानुवाद

गर्ने परिपाटीबाट भक्ति साहित्यको जन्म भएको हो ।

उपास्यप्रतिको उपासकको भावात्मक अभिव्यक्तिबाट भक्ति साहित्यको जन्म भएको मानिन्छ । पूर्वी संसारमा भक्ति साहित्यको सनातन धाराको उपल्लो वा आदि साक्ष्य भेट्टाउन वेदसम्मन् पुग्ने गरिन्छ भने त्यसको झाङ्गिदै गरेको रूप हेर्न वैदिक संहिता, ब्रह्मणग्रन्थ, उपनिषद् एवं पुराणहरू तथा रामायण, महाभारत, श्रीमद्भगवद्गीता, जस्ता अर्वाचीन वाङ्मयसम्म विचरण गर्न खोजिन्छ । प्रारम्भमा जगत्लाई ढाक्ने अथवा आलोकित गर्ने सूर्यको रूपमा विष्णुलाई हेरिन्थ्यो भने भक्ति धाराका सगुण र निर्गुण धारामध्ये सगुणोपासनलाई अवतारवादले बल प्रदान गरेपछि रामायणमा रामले र महाभारतमा कृष्णले विष्णुका अवतारका रूपमा स्थान र ख्याति प्राप्त गरे । परिणामतः वैष्णावहरूका माझमा रामभक्ति एवं कृष्णभक्ति भनिने दुई धारा लोकप्रिय हुन गए ।

सगुण धारामा उपास्य देव वा देवीका नाम भिन्नताका आधारमा भिन्न भिन्न भक्ति सम्प्रदायलाई स्थान प्राप्त हुने हुँदा उपासना पद्धतिमा विभिन्नता हुने मात्रै गर्दैन, संप्रदाय-संप्रदायका बीचमा मतभेद, स्पर्धा र द्वन्द्व (टकराउ) लाई प्रश्रय मिल्दछ । निर्गुण वा निराकार उपासनामा भने एक 'परब्रह्म'को अस्तित्व-बोध नै पर्याप्त हुन्छ । यसैले अवतार वादमा विश्वास गर्ने सामान्य मानिसमा झैं निर्गुणोपासकहरूका माझमा ईश्वरका नाम, रूप, स्थान, वंश, शक्ति सामर्थ्य आदि कुरामा मतभेदजन्य किचोला देखा पर्दैनन्, तर निराकार प्रतिको विश्वास नितान्त भावपरक हुँदा ध्यानको सघनता एवं केन्द्रीयताका निम्ति साकार ईश्वरको भक्ति नै उपयुक्त हुन्छ भन्ने विश्वासले प्रश्रय पाउँदै आएको छ ।

पुरूषार्थ चतुष्ट्य मध्येको मोक्षको आकांक्षा राख्नेले शान्त रसकै समकक्षा मानिएको भक्तिसरतर्फ आकृष्ट हुनु त्यसै पनि स्वाभाविक भयो भने कलिकालमा 'केशव' (विष्णु) को कीर्तनलाई नै मुक्तिको सोपान' ('कलौ केशव कीर्तनात्') मान्ने भागवतधर्मी मतवादले योगी, भोगी र ध्यानी सबैलाई वैष्णव धर्मको साझा, सहज र सरल चौतारी प्रदान गरेको हुँदा निर्गुणोपासनाको दार्शनिकताको रहभित्र डुब्न नखोज्ने वा नसक्ने सर्वसाधारण मानिस आफ्नै रूपाकृतिका रक्षा, पालन गर्न समर्थ इष्टप्रति झुक्ने नै भए । फेरि , ज्ञान, वैराग्य र योगका घुमाउरा बाटामा हिंड्दा सामना गर्नु पर्ने र सता, शुष्कता र रागहीनताबाट तर्सिनेहरूका निम्ति रागात्मक भावको सरसताको र सपान गराउने हुँदा ज्ञान, वैराग्य र योगका तुलनामा भक्ति बढी आकर्षक र ग्राह्य हुने नै भयो ।

निर्गुण भक्ति धाराको महत्त्व आफ्नो स्थानमा सुरक्षित हुँदा हुँदै पनि एघारौं शताब्दी पछिको समयमा एउटा ठूलै आन्दोलनको रूपमा देखा परेको वैष्णाव भक्ति धाराले सगुणोपासनालाई ठूलै बल प्रदान गर्दछ । परिणामस्वरूप विष्णु भक्तिको मूल स्रोत मात्रै बनेनन्, उनको र उनका अवतार मानिएका राम एवं कृष्णाका मूर्ति तथा मन्दिर बनाउने धूम नै मच्चिन्छ भने उनीहरूलाई उपास्य बनाएर उपासक भक्तहरूले उनीहरूका चरित्र, शक्ति र महिमा बखान्ने साहित्य निर्माण गर्ने लहर नै चलाउँछन् । यही लहरबाट भक्ति साहित्यको विकास हुन्छ, सो लहरलाई उत्तरोत्तर अगाडि बढाउनामा विभिन्न दार्शनिक सिद्धान्तमा आधारित सम्प्रदायहरूको अहम् भूमिका रहेको देखिन्छ, रामानुजको विशिष्टाद्वैत सम्प्रदायलाई रामानन्दले अगाडि बढाउँछन् भने निम्बार्कको द्वैताद्वैत सम्प्रदाय हरिव्यासी

सम्प्रदायको रूपमा विकसित हुन्छ । यस्तै मध्वाचार्यको द्वैत सम्प्रदाय ब्रह्म सम्प्रदायको रूपमा झाङ्गिन्छ भने वल्लभाचार्यको शुद्धाद्वैत सम्प्रदायलाई विष्णु स्वामीले अगाडि बढाउँछन् । अठारौं शताब्दी लाग्दा न लाग्दैको समयमा यी विभिन्न सम्प्रदायलाई शास्त्रीय व्याख्याका आधारमा नयाँ दिशा देखाउने र प्रचलित सम्प्रदायलाई अग्रसर गराउने साधकमा राधावल्लभ, व्यासमुनि, श्री कृष्ण चैतन्य, रूपगोस्वामी, जीव गोस्वामी विशेष उल्लेख्य हुन्छन् ।

वैष्णव भक्तिधारालाई विभिन्न दार्शनिक आधार दिने तामिल प्रदेशका अलंकार संतहरू मात्रै होइन, उनीहरूका परवर्ती रामानुज, मध्य (माधव), विष्णुस्वामी,निम्वार्क आदि आचार्यपनि दक्षिण भारतकै निवासी थिए । उनीहरूका शिष्य परम्परामा देखा परेका रामानन्द, हरि व्यासी, वल्लभ, चैतन्य, विट्ठल आदिले आपना कर्मभूमि उत्तर भारतलाई बनाएपछि वैष्णव भक्ति धारा अझै बढी व्यापक हुन्छ र दिन पर दिन त्यो शाखायित, पल्लवित र पुष्पित हुँदै जान्छ । संभवतः यही कुरालाई 'श्रीमद्भागवत महापुराण'ले लक्ष्य गरेर निम्न प्रसङ्गलाई दर्शाएको होला-

"म द्रविडमा उत्पन्न भएँ, कर्णाटकमा हुर्कें, केही समय महाराष्ट्रमा बसें र जुरातमा बूढी भएँ । त्यहाँ घोर कलिकालको प्रभावले गर्दा पाखण्डीहरूबाट मेरा अङ्ग भङ्ग भए । म त्यहाँ दुब्ली पातली भएर पुत्रहरूका साथ निकै समय निर्वाह गरेर बसें । त्यसपछि म पुनः वृन्दावन आई पुगें र नवीन रूप धारण गरेकी छु, त्यो त्यसैको प्रभाव हो ।"

भक्ति आन्दोलनका अनेक विशेषतामध्ये एउटा विशेषता थियो लोकभाषाको प्रयोग पनि यस आन्दोलनको केन्द्र श्री कृष्णको क्रीडा भूमि मानिएको व्रज प्रदेश (मथुरा-वृन्दावन र छेउछाउको क्षेत्र) बने पछि त्यहाँको व्रज भाषाले काव्य भाषा बन्ने मौका पायो । श्री कृष्णका आराधक भक्त कविहरूले आफ्ना आराध्यका स्तुति, प्रार्थना, भजनकीर्तनका निम्ति व्रज लगायत अवधी भाषालाई माध्यम बनाएका हुनाले सामान्यजनका निम्ति सो सहज र ग्राह्य पनि भयो भने भक्तिका निम्ति जाति एवं लिङ्गको कुनै वन्धन वा विधि निषेध नहुँदा भक्ति धाराको प्रचार प्रसारमा व्यापकता आयो । यही परिप्रेक्ष्यमा रानी भएर पनि साधारण भक्तिनी बनेकी प्रेम वियोगिनी मीरा बाई माधुर्य भावकी कवयित्रीको रूपमा देखा परिन् भने मसनवी पाराको दर्शनका साथमा संत कविका रूपमा हिन्द्र-मुसलमान (राम-रहीम) को एकताको सन्देश लिएर कबीर (जुलाहा), रसखान (मुसलमान), जायसी (मुसलमान) आदि देखा परे । रामानन्दका चेलामा रैदास (सार्की), कबीर (जुलाहा), सेना (हजाम), धन्ना (भाट) जस्तो पनि स्थान पाउनुबाट धार्मिक बन्धन खुकुलिदै गएको साक्ष्य मिल्दछ ।

राधाकृष्णका उपासक निम्वार्कको भक्ति परम्परालाई वङ्गालमा अगाडि बढाउने चैतन्यले गान-बजान र नृत्यका साथ कीर्तन गर्ने परिपाटी चलाए भने गीतलाई प्रमुखता दिने कविका रूपमा'गीत गोविन्दकार' जयदेव र 'अभिनव जयदेव'को ख्याति पाउने विद्यापति पनि पूर्वोत्रर भारतकै कवि थिए । पश्चिमोत्तर भारतमा चाहिं पुष्टिमार्गी बल्लभ र उनका छोरा विठ्ठलका चार-चार प्रमुख शिष्यका आधारमा 'अष्टछाप'का कवि भन्ने परम्परा चल्यो । 'सूरसागर' का रचयिता सूरदास एवं नन्ददास भक्त कविका रूपमा विशेष प्रसिद्ध भए । उत्तर भारतमै अवधी भाषामा रामायण लेखेर तुलसीदासले रामभक्ति धारालाई आदर्शको पथमा अग्रसर गराए भने बुद्ध धर्मको वज्रयानी

शाखाबाट प्रभावित एवं विकसित शैव सम्प्रदायमध्ये को हठयोगमा आधारित नाथपन्थको प्रवर्तन मत्सेन्द्रनाथ एवं गोरखनाथले गरे, यही पन्थमा मागधीको अपभ्रंश भन्न सकिने खालको सधुक्कडी भाषामा सहरण जस्ता कवि देखापरे । यस्तै कवीर पन्थमा नानक, दादू, मलुक्दास,सुन्दरदास आदि निर्गुणोपासक संत कविहरूको अविर्भाव भयो।

भारतीय उपमहाद्वीपमा इस्लामी धर्मावलम्वी मुसलमानहरूको आक्रमण र थिचोमिचो भएपछि र उनीहरूबाट पराजित हुँदै गएपछि राजनैतिक रूपमा मात्रै होइन, धर्म एवं संस्कृतिका क्षेत्रमा पनि आफ्नो अस्त्र अथवा अस्मिता जोगाउन हम्मे हम्मे पर्दाको स्थितिमा हिन्दूहरू संकटबाट त्राण पाउनका निम्ति छटपटिन थाले र ईश्वरीय अनुकम्पावटमात्र आसन्न खतरावाटमुक्तिमिल्न सक्ने कुरा बुझेर ईश्वरको भक्तितर्फ लागे । अध्यात्मतर्फको यही उन्मुखताबाट भक्तिधारा उद्दीपितभयो भन्ने विचार राखनेहरू एकातर्फ देखा पर्दछन् भने भक्ति धारा एक्कासि कुनै चोटबाट जन्मेको धारा होइन, यो सनातन धाराहो यसलाई विभिन्न परिस्थितिका क्रिया-प्रतिक्रियाले नयाँ नयाँ मोडमा उभ्याउनु भन्ने कुरा चाहिं अर्कै हो भन्ने कुरामा विश्वास गर्नेहरू पनि छन्। जे होस्; भक्ति धाराको इतिहास हजारौं हजार वर्ष लामो छ भने भक्ति साहित्यको इतिहास पनि निकै पुरानो छ भन्ने कुरामा शङ्का छैन ।

भारतीय उपमहाद्वीपमा भक्ति धारा एवं सो धारा अन्तर्गतका साहित्यको जन्मको पृष्ठभूमि र विकासको संक्षिप्त इतिहास यही हो । नेपालको भक्तिपरम्परा पनि कथित परम्पराको श्रृंखलाबाट अलग्ग देखा पर्दैन। राजनैतिक रूपमा नेपाल, भारत, पाकिस्तान, बङ्गलादेश, श्रीलङ्का अलग अलग देशभएर पनि ऐतिहासिक जम्वुद्वीप र भरत-खण्डका सांस्कृतिक-धार्मिक परिवेश भित्रैयी सबै देश परेका हुँदा नेपालको भक्ति परमपराका जन्म र विकासका बेहोरा पनि झण्डै झण्डै समान वा समरूपको देखा पर्नु स्वाभाविकै हो । यसैले नेपाली भक्ति साहित्यको मूल प्रेरणा स्रोत उपमहाद्वीपीय भक्ति आन्दोलन नै हो भनेमा बाधा पर्दैन । यसलाई बेलाबेलामा उद्दीपित गर्न स्थानीय राजनैतिक-सामाजिक स्थितिले सघाएको छ भने बेग्लाइँका बेहोरालाई स्थानीय परिस्थितिका उपज मान्नु पर्छ ।

नेपालमा भक्ति परम्पराको इतिहास निकै लामो देखा पर्छ। अनुश्रुति कालमै श्री कृष्णका नाति अनिरूद्ध र बाणासूरकी छोरी उषाका प्रणय प्रसङ्गलाई जोड्ने रूपमा श्री कृष्णको आगमन नेपाल मण्डलमा भएको थियो भन्ने कुरालाई हाम्रा वंशावलीले दर्शाउँछन् भने 'हिमवत्खण्ड', 'नेपाल महात्म्य', 'स्वस्थानी' आदिले यहाँका अनादि देवका रूपमा शिव (पशुपति) लाई प्रतिष्ठापित गरेकै छन् । वंशावलीहरू एवं 'स्वयम्भू पुराण' ले तथागतहरू एवं गौतम बुद्धको महिमा पनि बखानेकै छन् । किरातकालमा संभवत: महादेव शिव नै परम्देवको रूपमा पूजित थिए । ऐतिहासिक कालको कुरा गर्ने हो भने लिच्छवि काल वैष्णव भक्तिको महिमा मण्डित सुवर्ण काल थियो भन्ने कुरालाई सो कालमा बनेका यहाँका विभिन्न नारायण मूर्ति एवं मन्दिरहरूले दर्शाइरहेकै छन्। मल्लकालमा पनि यहाँ नारायणकै अवतार रूपमा रहेका राम एवं कृष्णका थुप्रै मन्दिरहरूको निर्माण भएको देखिन्छ । कतिपय मल्लराजाहरूले राम एवं कृष्णका चरित्र गाथामा आधारित काव्य एवं नाटकहरू निर्माण गरेको कुराले पनि भक्ति धाराका निरन्तरता र लोकप्रियता सिद्ध गर्दछन् । पछिल्लो मल्ल कालदेखिनै यहाँ नाथ

पन्थले पनि जरो गाडेको थियो भन्ने कुरालाई यहाँ वनेका गोरखनाथ, मत्सेन्द्रनाथ, चन्दननाथ आदि सिद्धका मन्दिर एवं अखाडाहरूले पुष्टि गर्दछन्।

नेपाल उहिल्यैदेखि धर्मपरायणहरूको आश्रयस्थल र अभयारण्य रहेको हुँदा यहाँ सगल्नी धाराका शैव, शाक्त, वैष्णव सम्प्रदायले मात्रै होइन बुद्ध, गोरख, नानक आदिका अनुयायीहरूले पनि प्रश्रय, सम्मान र सुरक्षा पाउँदैआएका छन्। धार्मिक सहिष्णुता एवं सह-अस्तित्व यहाँका विशेषता नै बनेका छन्। भारतमा समय समयमा धार्मिक उत्पीडनबाट बच्न, जोगिन नेपालको अभयारण्यमा पस्नेहरू एवं छिमेकका धार्मिक आन्दोलनहरूबाट प्रभावित, अनुप्राणित हुनेहरूबाटै नेपालमा भक्ति धाराका साहित्यको निर्माण भएको छ, फरक कनु कुरामा देखिन्छ भने पहिले संस्कृत भाषाको बोलवाला थियो भने पछि जनस्तरमा भोजपुरी, मैथिली, नेवारी र नेपाली भाषामा भक्ति साहित्य देखा पर्दै जान्छन्।

भक्ति साहित्य लिखित साहित्यमा मात्र भेटिदैन, सांस्कृततिक आनुवंशिकता दर्शाउने रूपमा लेक साहित्यमा पनि भक्तिका प्रसङ्ग प्रचुर मात्रामा पाइन्छन्।

नेपाली समाजमा धर्म र संस्कृति विम्व प्रतिविम्वका रूपमा रहेका हुँदा यहाँका चाड कल्याणलाई पनि धर्मसँग जोडेर मनाउने परिपाटी रहि आएको छ। यसैले धार्मिक अनुष्ठानमा बाहेक पनि जीवनका विविध क्रियाकलापहरूलाई पनि धर्मको रङ्गमा रङ्गाएर गर्ने स्वभाव वा प्रवृत्ति अनुसार नेपालीहरू आफ्ना दशैं-तिहार, तीज आदि पर्व मात्रै होइन, विभिन्न लौकिक संस्कार सम्बन्धी कार्यमा पनि आपना इष्ट देव वा देवीको भजन-कीर्तन गर्ने गर्दछन्। तदनुसार नै नेपाली लोक संस्कृतिका यी विभिन्न पक्षहरूको प्रतिविम्वन नेपाली लोक साहित्यमा भएको पाइन्छ।

नेपाली ग्राम्य समाजमा प्रचलित चैत, धमारी, भोलाउलो, गररा, खैंजडी गीत, बालुन, फाग, सवाई आदि लोकलयी माध्यमको प्रयोग भक्ति भावको प्रणयनमा पनि भएको देखिन्छ। देवकान्त पन्थको 'डोटेली लोक साहित्य' (२०३२), विजय चालीसेको 'डोटेली लोक संस्कृति र साहित्य' (२०३९) एवं पूर्ण प्रकाश नेपालको 'भेरी लोक साहित्य' (२०४१) ले प्रस्तुत गरेका 'गन्याय (गणेश) जीको चैत', 'गन्यायजीको धुमारी', गन्यापजीको भोलाउलो', 'श्री शिकाशको चैत', 'मालिका देवीको चैत', उग्रतारा देवीको चैत', 'कृष्णजीको धुमारी', 'कृष्णजीको चैत' 'सीताजीको चैत', 'हनिमन्त (हनुमान) को चैत', 'रामचन्द्रकी धुमारी', 'रघुपति विपत्ति वर्णन धमारी,' 'सीताहरण भोलाउलो,' 'पञ्च कोशी देवताको मांल', 'मालिका देवीको मागल,' 'रामसीताको भोलाउलो' आदि अपौरूषेय रचना भक्ति भावपरक लोक साहित्यका नमूना हुन्। यिनमा स्थानीय देवदेवी (मष्ट, मालिका आदि) बाहेक राम, कृष्ण जस्ता पुराण प्रसिद्ध अवतार पुरूष एवं पाञ्चायन देवताहरूको गुणकीर्तन मौलिक पारामा गरिएको देखिन्छ।

नेपाली साहित्य एक्कासि भुइँफुट्टा भई देखा परेको होइन, यसको जग लोक साहित्यमा रहेको भक्ति भावको सुदीर्घ परम्पराको पृष्ठभूमिमा आधारित छ। तै पनि कुनै काल खास कुनै धारा विशेषको प्रबलता वा समुन्नतिका निम्ति विशेष अनुकूल हुने हुन्छ र तदनुसार सो कालमा अमुक धाराको साहित्यले विकासको धूरी छुन्छ। परिणामत: सो कालले सो धाराकै आधारमा नाम समेत पाउने गर्दछ। यस कुरालाई भक्ति धारामा आधारित 'भक्ति गाथा काल' भनिने नामले पनि स्पष्ट पार्दछ।

नेपाली साहित्यको इतिहासमा 'भक्ति गाथा काल' भन्ने नामले चिनिने काल १८७३ देखि १९४० सम्मको कालावधिमा विस्तृर्ण रहेको मानिन्छ, यो त्यही समयावधि हो, जतिखेर भक्ति धाराको साहित्यले अन्य धाराका साहित्यको दाँजोमा विशेष उन्नति गरेको थियो । त्यतिखेर त्यस्तो स्थिति-परिस्थिति के कस्तो थियो, जसले 'भक्ति धाराका साहित्यलाई मौलाउनका निम्ति उत्प्रेरणा दियो भन्ने संबन्धमा भनिन्छ अँग्रेजी साम्राज्यवादसँग भएको भिढन्तमा नेपाली स्वाभिमानलाई मिल्न गएको धक्का र सुगौली सन्धि (१८७२) ले उब्जाएको कुण्ठाजनित स्थिति-परिस्थिति नै प्रमुख कारक तत्त्व थिए, जसले गर्दा नेपालीहरूलाई संकटवाट उतार्ने "श्री कृष्णको पाउ छ मुख्य नाउ" भन्ने संबल नै एक मात्र आधार हुन गयो ।

ग्राहारूपी अँग्रेजी शक्तिले हात्तीरूपी नेपाल राष्ट्रलाई स्थिति-परिस्थिति रूपी भासमा गाँज्दै, गाड्दै लगेको अवस्थामा संकट निवारणार्थ गजेन्द्रले गरेको गजेन्द्र मोक्षीय प्रार्थना जस्तै हो भक्ति साहित्य पनि, जसमा संकटापन्न अवस्थामा ईश्वरीय अनुकम्पाको संवल नै एक मात्र आधारमा रूपमा काम्य हुन्छ । हुन पनि 'वीर धाराकाल' मा राजालाई परम् शक्तिशाली रक्षक, पालक र आश्रयदाता मानिन्थ्यो र उनलाई 'विष्णुको अवतार' हुने गौरव वा मान्यता प्राप्त थियो भने नयाँ बदलिएको परिस्थितिमा राजा सहित राष्ट्र नै संकटमा परेको हुँदा विष्णु वा उनका राम, कृष्णका अवतारमा सोझै सहारा खोज्नुपाल्नु स्वाभाविकै भयो । यसैले वीर स्तुतिको सट्टा देवस्तुतिको महत्त्व बढेको र त्यसले प्रमुखता पाएको समयावधि नै 'भक्ति धारा काल' भयो भने वहिर्मुखताको सट्टा अन्तर्मुखता र भौतिकताको सट्टा आध्यात्मिकता भक्ति साहित्यका अपरिहार्य आधार बन्न गए । १९४० साल पछिको श्रृंगारिक धारामा चाहिं ठीक यसको उल्टो स्थिति देख्न पर्छ । यतिखेर नारी नै साहित्य निर्माणमा अभिप्रेरक र वर्ण्य विषय बन्दछन् ।

नेपाली भक्ति साहित्यकोउत्थान र विकास वीर धाराको तिरोभाव वा अवसानका साथ साथै भएको मानिन्छ तापनि भक्ति भावको परम्परा लोक साहित्यमा समेत रहेको साक्ष्यले लिखित भक्ति साहित्य पनि वीर धारा कालमै टुसाइसकेको कुराको संकेत दिन्छ । बावुराम आचार्यले 'पुराना कवि र कविता' (२००३) मा भक्ति परम्पराका कविमध्ये इन्दिरसलाई दिए पहिलो स्थानमा आज पनि उनी नै विराजमान छँदैछन् यद्यपि उनको नामको शुद्धता, थर-वतन अझै पनि अनिर्णित छन् ।

प्रमुखताका दृष्टिले भक्ति धारा कहिले मूल र कहिले गौण वा उप धाराको रूपमा देखा परेको भए पनि निरन्तरताका दृष्टिले यो धारा नेपाली साहित्यको इतिहासका तीनै काल (प्रारम्भिक, माध्यमिक र आधुनिक) मा अटुट रूपमा प्रवहमान रहेकै पाइन्छ । प्रारम्भिक कालको पछिल्लो आधा भागमा अर्थात् १८७३-१९४० का अवधिमा त यो धारा मूल धाराकै रूपमा रहेको थियो भने गौण धाराकै रूपमा भए पनि माध्यमिक र आधुनिक कालमा पनि यो धारा त्यति उपेक्षणीय देखा पर्दैन ।

संपूर्ण सर्वेक्षित नेपाली भक्ति साहित्यका सामग्रीलाई कालका आधारमा वाहेक आश्रय स्थलका आधारमा पनि बाँड्न सकिन्छ । आश्रयका दृष्टिले नेपाली भक्ति साहित्यलाई सगुण धारा अन्तर्गत रामाश्रित र कृष्णाश्रित अनि निर्गुण अन्तर्गत निराकाराश्रित भनिने शाखाहरूमा बाँड्नुपर्ने हुन्छ। निर्गुण शास्त्रलाई पनि ज्ञानमार्गी र प्रेममार्गी भनिने दुई प्रशाखामा विभाजित गर्ने चलन छ भने पहिलेदेखि मान्दै

आएका वैदिक आचार एवं पुरातन परम्पराको अनुसरण गर्ने र अन्य परम्पराको विरोध गर्दै नयाँ परम्परा बसाल्न खोज्ने विद्रोही स्वर भएका निर्गुण वादी पनि देखा पर्दछन् । चाहे सगुण होस्, चाहे निर्गुण धारा होस्, नेपाली भक्ति धाराका साहित्यलाई पथ-प्रदर्शन गर्ने कुरामा भारत छिमेकमा प्रचलित विभिन्न भक्ति धाराका साहित्यको ठूलो भूमिका रहँदै आएको कुरा स्पष्ट छ। राम भक्तिमा आधारित भक्ति धाराका प्रवर्तकमा रामानन्द प्रसिद्ध भए भने तुलसीदास ले सोही धारा अन्तर्गत 'तुलसी रामायण' प्रसतुत गरेर मर्यादा पुरुषोत्तम रामतर्फ समकालीन र परवर्तीहरूको ध्यान आकृष्ट गरे। कृष्ण भक्ति धाराका संस्थापक-प्रवर्तक वल्लभाचार्य एवं प्रतिष्ठापक भए भने सो धारालाई अँगालेर साहित्य सिर्जना गर्नेमा 'सूरसागर' का रचयिता सूरदास प्रसिद्ध भए।भारतमा निर्गुण भक्ति धारालाई अँगालेर साहित्य सिर्जना गर्नेमा कवीर, दरिया, रैदास प्रसिद्ध भए । नेपाली भक्ति साहित्यका उद्भव र विकासमा धेर थोर प्रभाव यी सबै पूर्ववर्ती भारतीय भक्त कविहरूको परेको हुंदा यिनको चर्चा गर्नु अपरिहार्य नै बन्दछ ।

नेपालीमा लिखित भक्ति धाराको साहित्यको कुरा गर्दा सर्वप्रथम आउने नाम इन्दिरस कै भएको छ । हुन सक्तछ, उनी पृथ्वीनारायण शाहका कान्छा ज्योतिषी बालकृष्ण जोशी (जन्म १७८२) का छोरा इन्दीवर रेग्मी होउन् । इन्दिसरको नाममा १९ श्लोकी 'गोपिकास्तुति' मात्रै प्रचारित भइ आएकोमा हाल थम १३ श्लोक सहितको 'गोपीरक्षा' पाइएको छ, यहि इन्दिसर र इन्दीवर एकै व्यक्ति हुन् भने वि. सं. १८६० सालमा रणबहादुर शाहसँग वनारसबाट नेपाल फर्केका इन्दीवर (लोक जीब्रो अनुसार प्रचारित नाम इन्दिरस) संस्कृत पढेका र भारतमा प्रचारित 'अष्टछापीय प्रभाववाट प्रभावित कवि थिए । उनले 'भागवत दशम स्कन्धलाई आधार बनाएर सम छन्दमा अनुवाद गरेका थिए । उनको 'गोपिका स्तुति' अथवा 'गोपीरक्षा' मा व्रज एवं अवधी भाषाको जुन मिसौट देखिन्छ, युगानुकूलल प्रचलनका दृष्टिले स्वाभाविकै देखिन्छ । कोमल कान्त पदावलिद्वारा हृदयको हार्दिक प्रेम अधिव्यक्त गर्नमा उनका श्लोकहरू सफल छन् ।

कृष्णभक्ति धाराको अर्का उल्लेख्य कवि हुन् विधारण्य केशरी अर्ज्याल । विद्वान् एवं कवि हुन् विद्यारण्य केशरी अर्ज्याल । विद्वान् एवं कवि दैवज्ञकेशरीका छोरा विधारण्य केशरीको जन्म १८६३ सालमा भएको थियो । उनको शिक्षा दीक्षा काशीमै भएको हुंदा त्यहाँको भक्ति परमपराको प्रभाव उनमा पनि परेको थियो । उनले पनि भागवतलाई नै आधार बनाएर 'वंशीचरित्र', 'द्रौपदी स्तुति' एवं 'युगल गीत' को रचना गरेको देखिन्छ । यी मध्ये अधिल्लो रचना पूरापुरै व्रज भाषामा छ भने अन्य रचनामा पनि व्रज एवं अवधी भाषाका शब्द छरपष्टिएका भए पनि स्वतन्त्र भावको अभिव्यक्तिका दृष्टिले उनका रचना विशिष्ट बनेका छन्। श्री कृष्णप्रतिको उनको भाषाभिव्यक्तिलाई 'कृष्णका चरणको गर सेवा, येहि हो जगतको पनि सेवा, हुन्छ क्या अरू भनीकन देवा, यस् निमित्त हरिको गर सेवा" भन्ने श्लोकले दर्शाउँछ ।

परमानन्दका छोराका रूपमा वि. सं. १८५२ मा जन्मेका र ८७ वर्षको जीवन पाएका वसन्त शर्मा लुइँटेलले के, कति लेखो भन्ने कुराको निर्क्योल भइनसकेको भए पनि उनको नाममा वहु प्रचारित 'समुद्रलहरी' एवं 'कृष्णचरित्र' ले अध्यात्मतर्फको उनको झुकाउ, श्री कृष्णप्रतिको अपार भक्ति, नेपाली भाषा

प्रतिको उनको अनुरागलाई दर्शाइरहेकै छन्। लोकलयप्रतिको उनको प्रेमलाई 'समुद्र लहरी' ले दर्शाएको छ भने 'कृष्ण चरित्र' ले स्थानीय रङ्ग, शब्द प्रयोगको नेपालीपन र कथा वस्तुमा मौलिक प्रस्तुतिले उनलाई समकालीन अन्य कविभन्दा विशिष्ट वनाएका छन् ।वसन्त शर्मा अन्य समकालीन कवि जस्तो श्रृङ्गार मिश्रित भक्तिमा टाँसिएर रहेका छैनन् । उनको कृष्ण पराक्रमी व्यक्तित्वले युक्त देखा पर्दछन्। 'धर्म र पुन्यमा चित्त बढाँ, निसि दिन सबले हरिगुण गा ' भन्ने कविले 'समुद्रलहरी' मा मुक्ति को मार्ग भक्ति नै हो भन्ने कुरा दर्शाएका छन्। नरमों (सप्तरी) का विर्तावाल पृथ्वीधर पोखरेलका छोराको रूपमा १८६५ सालतिर जन्मेका यदुनन्दले वीर वन्दनाको अवशिष्ट धारालाई दर्शाउने 'स्तुतिपद्यहरू' बाहेक युगानुकूल रुचि अनुसार कृष्ण भक्तिलाई दर्शाउने 'कृष्णचरित्र' पनि लेखेको पाइन्छ । काव्यमा उनको 'कृष्णचरित्र' संक्षिप्त भए पनि अभिव्यक्तिमा पाइने नेपालीपन र सङ्गीतात्मकताको निम्ति स्मरणीय बनेको छ। कृणले वालगोपालरूपको चित्रण गरी वात्सल्य रस प्रवाहित गर्ने लक्षयमा कवि निकै सफल देखा पर्दछन् ।

वाग्लुङ जिल्ला निवासी वीरशाली पन्त स्वामी शशिधरकै समकालीन भक्त र कवि भएर पनि उनले शशिधरको 'जोसमनी' परम्पराको निर्गुण धारालाई अँगालेनन्,बरू, वैष्णव भक्ति पन्थलाई उनले रोजे, वृन्दावनको वर्साना गढलाई उनले आफ्नो उत्तरवर्ती जीवनमा केन्द्र बनाए। उनी त्यहाँ निकै प्रसिद्ध पनि भए। यी वैष्णव साधुले लेखेका 'सिद्धान्त विनय' एवं 'सरस प्रेमावली' नामक भक्ति काव्यको अत्तोपत्तो छैन। उनको 'कृष्णचरित्र' को पनि यही हाल छ। 'हरिचरण मात्रै शरण छन्' भन्ने यी कविले लेखेको 'विमल बोधानुभव' मात्रै अहिले फेला परेको छ। भक्ति र दर्शनले टम्म भरिएको यस पद्यात्मक कृतिमा विष्णु भक्तिको महिमा गाइएको छ ।

विनयवश आफूलाई 'हीनव्याकरणी' भन्ने विद्यापतिको कुलशील अज्ञान भए पनि यिनको जन्म वि. सं. १८५० भन्दा अघि नै भएको अनुमान हुन्छ ।उनका प्राप्त रचना ('राग बाह्रमासा', सातनायिका,' 'सात राग') १८६६ देखि १८८८ का बीचका छन्। यी सबै शृङ्गार परक रीति काव्यका नमूना हुन्। विद्यापतिलाई कृष्णभक्ति धारासँग जोड्ने उनका 'गीत गोविन्द भाषा' (गद्य) र 'गीतवाणी' (पद्य) नै हुन् । मैथिल कवि विद्यापतिसँग नामको सादृश्य राख्ने, हाम्रा नेपाली कवि विद्यापति यथानाम जयदेव एक विद्यापतिका कोमल कान्त पदावलिमा समता राख्न खोज्दछन् । उनले 'गीत वाणी' मा श्रीकृष्णका प्रति मुग्ध भएकी राधिकाको पीडाको चित्र उतारेका छन् ।

आफूलाई 'हरिभक्त' भन्न रूचाउने पतञ्जलि गजुर्‍याल (१८८०-१९४४) पाटन निवासी अरविन्द गजुर्‍यालका छोरा थिए । प्रारम्भमा श्रृंगारलाई 'रसराज' मान्ने सिद्धान्त भए पनि जीवनको उत्तरार्द्धमा यिनले भक्ति साहित्यको छेलोखेलो लगाए । भानुभक्त भन्दा पछाडिका र मोतीरामभन्दा अगाडि सबै भन्दा बढी लेख्नेमा यिनी नै पहिला देखापर्दछन् । यिनको वर्णविन्यास अलि अप्ठेरो खालको भए पनि यिनले वालुनको लोकलयलाई अँगालेर 'अध्यात्म रामायणको वालुन' का अतिरिक्त महाभारतका विभिन्न पर्वका वालुन, 'जैमिनि भारतको वालुन' लेखेका थिए। यीमध्ये 'विराटपर्वको वालुन' र 'जैमिनी भारतको वालुन प्रकाशित छन्।'रामाश्वमेधको कथा', 'वब्रुवाहन चरित्र', 'ध्रुव चरित्र'को अत्तोपत्तो छैन । यिनका अनेक कृति अपहरणमा पनि

परेका छन्।

"पाल्पाको पनि तानसेन सहरमा नारायणै छन् जहाँ, तिन्का पूर्वतरफ् तलाउ छ ठूलो मेरो छ घर हो तहाँ" भनी आफ्नो बासस्थानको परिचय दिने छविलाल नेपाल एकातिर भानुभक्तको चिनारी-पद्य दिने कवि हुन् भने अर्कोतर्फ मोतीराम भट्टबाट पनि संझना गरिएका कवि हुन्। भनिन्छ, अध्ययनको सिलसिलामा छविलाल (१९०५-७९) रमघा, चूँदीमा केही वर्षबसेका थिए र उनले भानुभक्त आचार्यसङ्गको सङ्गत-साहचर्य पाएका थिए। भानुभक्तका प्रसंशक भर पनि यिनले रामगाथा नलेखेर कृष्णलाई नायक बनाएर भागवतका संबद्ध अंशको भावानुवाद त्यसरी नै गरेको देखिन्छ, जसरी उनका पूर्ववर्ती इन्दिरस, विधारण्य केशरीले गरेका थिए। 'गोपीगीत' मा कृष्णको वियोगमा छटपटिएका गोपिनीहरूका हृदयको पीडाको उद्‌घाटन भएको छ। संभवत: कविको यो रचना १९२५ सालतिरको हो।

प्रारम्भिक काल पद्यमयतामै विशेष रत्तिएको रमाएको काल भएको हुँदा कृष्णभक्ति धाराका अधिकांश रचना पद्यवद्ध रूपमा पाइनु स्वाभाविकै हो तापनि गद्यमा पनि कृष्णभक्ति धाराको परम्परा कम्ती लामो छैन। अहिलेसम्म प्राप्त साक्ष्यका आधारमा भन्नु पर्दा शक्ति वल्लभ अर्ज्याल (१७८१-१८६३) रचित 'महाभारत-विराटपर्व' (१८२७) नै जेठो ग्रन्थ भएको छ भने महाभारतका समकालीन बेनामी विभिन्न अनुवाद पनि थुप्रै पाइन्छन्। ललितत्रिपुर सुन्दरीको 'राजधर्म (१८८८ तिर), हीन व्याकरणी विद्यापति एवं योगी अमर गिरीका 'गीत गोविन्द भाषा' (१८८८), भवानीदत्त पाण्डेको 'महाभारत-उद्योग पर्व' (१८९२ अघि), अज्ञात लेखकका 'गजेन्द्र मोक्ष भाषा' (१९०५) एवं 'भागवत दशम स्कन्ध' (१९०८), नीलग्रीवानन्दको 'हरिवंश भाषा' (उषाहरण कथा हो), अज्ञान लेखकको 'गोपिका स्तुति भाव मन्सर भाषा' (१९३७) आदि कृति कृष्णको विराट चरित्रसँग सम्बद्ध गद्य साहित्यका केही दृष्टान्त हुन्।

बाल, किशोर, युवा एवं प्रौढ कृष्णका व्यक्तित्वमा रहेका विविधताले जति कवि-लेखकहरूलाई आकर्षण गर्न सकेको छ, त्यति आकर्षण रामको चरित्रमा भएको आदर्शको एकोहोरोपनले गर्न सकेको देखिँदैन। तर पनि आदर्श मर्यादा पालकका दृष्टिले रामको चरित्र अद्वितीय रहेको हुँदा लोक गाथादेखि नै रामको गाथा बखान्नेहरू पनि कम देखा पर्दैनन्। राम भक्ति धाराका साहित्यको मूल स्रोत रामायण नै हो, जो विभिन्न खाले छन्। नेपालीमा रामभक्ति धाराको आद्य कृति कुन हो भन्न गाह्रो छ। तै पनि सरसता एवं परिष्कारयुक्त भाषा शैलीका कारणले गर्दा भानुभक्त आचार्यले रामायण कारको रूपमा आदि कविको पगरी गुताइ माग्ने मौका पाएका छन्। उनीभन्दा अघि पनि रामको गुणानुवाद गरी रामायण वा रामकथा लेख्ने अरु कवि पनि देखा परिसकेका थिए। यस कुराको प्रमाण लक्ष्मीनारायण लिखित 'हरिश्चन्द्र विलाप' को १८७३ सालमा गरिएको प्रतिलिपिले दिन्छ। यो मूलत: राम कथा हो, हरिश्चन्द्रको कुरा त दृष्टान्त-स्वरूप गर्भकथाको रूपमा वर्णित छ। उदयानन्द अर्ज्यालको रामायण प्रकाशमा आउन सकेको छैन भने रघुनाथ भट्टको रामायणको सुन्दर काण्ड' मात्रै सुलभ छ। पतञ्जलि गजुर्‍यालले कृष्णकथा बाहेक बालुनमा 'रामाश्वमेघ' र रामायणै लेखेका छन्। रामदासको 'भक्तिकाण्ड रामायण' (१९२२) ले लोक रामायणको स्वाद दिन्छ। सत्यधर सूरि (कोइराला (१८७९-१९५०) 'रामायणको बालुन' (१९३३) साथ देखा पर्दछन्।

गद्यमा रामायण वा रामकथामा आधारित काव्येतर रचना तैयार गर्ने सिलसिला १८८० सालको आसपास देखि मात्रै चलेको देखिन्छ । भैरव सिंह ले १८८० सालमा प्रतिलिपि गरेको 'हनुमन्नाटक' यस कुराको प्रमाण हो, १८८०-'९३ का बीचमा प्रतिलिपि गरिएका रामायणका विभिन्न काण्ड फेला पर्दछन्। 'रामगीता' एवं 'रघुवंश' का अनुवाद एवं टीका पनि थुप्रै भेटिन्छन्। आफू बुद्धमार्गी भएर पनि सुन्दरानन्द बाँडाले 'अध्यात्म रामायण' (१८८६-'९०) लेखेर धार्मिक उदारताको परिचय दिएका छन् । अज्ञान लेखकको 'रामाश्वमेध' (१८९० अघिको) पनि पाइन्छ ।

भक्ति भावतर्फ लोकमानसलाई उन्मुख गराउनामा विभिन्न पुराणहरूमा आधारित 'व्रतकथा' एवं 'महात्म कथाहरूको पनि ठूलो भूमिका रहि आएको छ । व्रतकथामा सोमवारे व्रत कथा' (१८३१ पूर्व), 'स्वास्थानी व्रत कथा' (१८७८), 'ऋषि पञ्चमी कथा' (१८८५), 'आदित्य व्रतकथा' (१९१७) उल्लेख्य छन् भने महात्म्य कथामा 'तुलसी स्तव' (१८६६), 'चण्डी भाषा सप्तशती' (१९०४), "सिद्धस्थली महात्म्य, (१९२७), 'रूद्राक्ष महात्म्य', 'शालिग्राम महात्म्य,' 'केदार कल्प' (१९३६) आदि प्रसिद्ध छन् ।

प्रारम्भिक कालमा देखा परेका विभिन्न भक्तिधारामध्ये जोसमनी पन्थका स्वामी शशिधर,ज्ञान दिलदास जस्ता सन्त लेखकहरूले निर्गुण उपासना धारामा बढी जोड दिएको र प्रचलित रूढिहरूको विरोध गरेको देखिन्छ। यस ग्रन्थका शशिधर लगायत ज्ञानदिल, धर्मदिल, सन्तदिल जस्ता सन्त कविहरूको सधुक्कडी र शुद्ध नेपाली भाषाका रचनाहरू 'जोसमनी' सन्त परम्परा र साहित्य' (२०२०) मा संकलित छन् । अमर गिरी, बालसिद्ध महासिंह थापा, राम बहादुर, गोपाल विलासी पनि प्रारम्भिक कालमै देखा परेका निर्गुणेपासक कवि- लेखक हुन् ।

नेपाली साहित्यको इतिहासम १९४१-'९० का बीच को कालावधिलाई माध्यमिक काल भन्ने चलन छ । सो समयावधिको अघिल्लो आधासमय- खण्डमा जनमानस श्रृङ्गारी भावतर्फ विशेष अनुरक्त र प्रवृत्त भएको हुँदा भक्ति धाराका स्थान त्यतिखेर मूल धाराको रूपमा रहेन। तर धार्मिक-सांस्कृतिक परिवेश प्राय: उही रहेको र उत्तराधिकारको रूपमा भक्ति धारा प्राप्त भएको हुँदा त्यतिखेर पनि भक्ति साहित्यको निर्माण गद्य एवं पद्य दुवै माध्यमले धेर थोर भई नै रह्यो । यसभन्दा अघिल्लो युगमा भक्ति साहित्यको प्रणयनमा व्यावसायिक लाभको दृष्टि छँदै थिएन भने यसै युगको प्रारम्भको साथ साथै मुद्रण एवं यातायातका सुविधा प्राप्त हुन आएका हुँदा विभिन्न शीर्षकबाट वा उही शीर्षकबाट एकै खाले वस्तुको उत्पादन गर्नेलहर लेखक र प्रकाशकहरूमा चलेको देखिन्छ । यस लहर बाट प्रभावित शिक्षित व्यक्ति मात्रै होइन, अल्प शिक्षित व्यक्तिहरू पनि देखापर्दछन्। यसै कुराको परिणाम स्वरूप श्रृङ्गारेतर उपदेश र भक्तिमूलक रचनाहरूको प्रणयनमा पनि लहरी एवं सवाई जस्ता लोकलयको प्रयोग अत्यधिक मात्रामा हुन्छ ।

माध्यमिक कालमा पुराण साहित्यका मर्मज्ञहरू संस्कृतनिष्ट प्रणाली अँगालेरशास्त्रीय छन्दमा भक्ति साहित्य रच्नमा विशेष सन्नद्ध देखा पर्दछन् भने सामान्य लेखक चाहिं लोकलयलाई प्रश्रय दिइरहेका हुन्छन् । यस युगका नेता मानिएका मोतीराम भट्ट शास्त्रीय छन्दमा बाहेक 'जता हेर्‍यो उतै मेरा, नजरमा राम प्यारा छन्' भन्दै गजलमा पनि भक्ति साहित्य लेख्न उद्यत भए पछि उनको

अनुसरण गरेर समकालीन र परवर्ती कविहरूले पनि गजललाई भक्ति रचनाको माध्यम बनाउँछन्। गजलका अतिरिक्त दोहा चौपाइ आदि हिन्दीमा प्राय: प्रचलित लयहरूलाई माध्यम बनाउनेमा गिरीश वल्लभ जोशी, पहलमान सिंह स्वाँर, राम प्रसाद सत्याल, शम्भुप्रसाद ढुंग्याल आदि विशिष्ट देखिन्छन्। 'संगीत चन्द्रोदय', 'गोर्खा निर्गुण भजन', 'ज्ञान भजन,' 'शम्भु भजन माला' आदिले यही कुराको गवाही दिन्छन्।

शास्त्रीय छन्दमा राम भक्ति धारा बगाउने धेरै कवि देखा पर्दछन्, ती मध्ये केही हुन्-

कवि रचना

वैयाकरण नेपाल (१९१२-'७९), 'सुन्दर काण्ड र किष्किन्ध्याकाण्ड' (१९४८ तिर)

रमाकान्त बराल (१९१५-'८०), 'आनन्द रामायण' (१९५३ तिर)

हेम वल्लभ पाण्डे, 'अग्निध्र रामायण' (१९५५)

होमनाथ खतिवडा (१९११-'८४), 'रामाश्वमेध' (१९६०)

हरिदयाल सिंह हमाल (१९०१-'६९), राम बाल विलास' (१९६२)

पहलमान सिंह स्वाँर (१९३५-'९१), किष्किन्धा काण्ड (१९६७)

शम्भु प्रसाद ढुंग्याल (१९४६-'८६), 'रामाश्वमेध' (१९७४ तिर)

शम्भु प्रसाद ढुंग्याल (१९४६-'८६), तुलसीकृत रामायण (१९७६)

वाणी विलास पाण्डे, 'रामचरित्र चित्रकूटो पाख्यान'(१९७५)

शिखरनाथ सुवेदी (१९२१-२००५), 'रामाश्वमेध राजा (१९७६)

रेवतीरमण न्यौपाने (१९३३-'९८), 'तुलसीकृत रामायण' (१९६५-'८१)

रेवतीरमण न्यौपाने (१९३३-'९८), 'अग्निवेश्य रामायण'

जनकलाल ढुंग्याल (१९३३- ?), 'रामायण सार संग्रह'

रुद्र प्रसाद ढकाल (१९५५-२०१७), 'संक्षिप्त रामायण (१९८६)

केवलानन्द, 'श्री राम लीला' (१९८८ तिर)

तारानाथ शर्मा (१९४४-२०३२), 'राघव विलाप'

तारानाथ शर्मा (१९४४-२०३२), 'उर्मिला'

खड्ग प्रसाद श्रेष्ठ (१९३९-२००२), राधेश्याम रामायण' (१९८८)

भुवन प्रसाद ढुंग्याल (१९२२-'९३), 'सुन्दर काण्ड' (१९८९)

गोपीनाथ उपाध्याय (१९०० जन्म - ?) 'काव्यक्षरी राम श्लोक'

यतिखेर बालुनमा रामकथा लेख्नेमा 'दशावतारको बालुन' (१९५० पूर्व), का लेखक देवदत्त शर्मा, 'सीता भारतको बालुन' (१९७०) का रचयिता शिवनिधि जोशी, 'रामायणको बालुन (१९६७) का स्रष्ठा पूर्णानन्द भट्टराई, रामायणको बालुन' का लेखक कृष्णनाथ सिग्द्याल उल्लेख्य बन्दछन्। 'रामगीता' र 'लक्ष्मण प्रश्नोत्तर' लेख्नेमा देवीप्रसाद सापकोटा एवं लक्ष्मीकान्त भट्टराईलाई संझनु पर्ने हुन्छ। कृष्णचन्द्र अर्ज्याल, जगन्नाथ सेढाईं, प्रेम प्रसाद भट्टराई आदिका रामायण अमुद्रित रूपमा पाइन्छन्।

माध्यमिक कालको अघिल्लो आधा समय पद्यमयतामा बढी लहसिएको रमाएको देखिन्छ भने पछिल्लो आधा समय-खण्ड गद्य तर्फ बढी अभिमुख हुन थालेको रूपमा देखिन्छ। अघिल्लो आधा काल-खण्ड (१९४१-'७१) मा गद्यमा भक्ति साहित्यको जग राख्नेमा

'स्वास्थानीव्रतकथा' (१९४२) का शोधक देवराज लामिछाने, 'भगवद् भक्ति-तरङ्गिणी' (१९५५) का लेखक हरिहर लामिछाने, 'सुर कार्णव' (१९४७-५०'५०) का लेखक चिरञ्जीवी पौड्याल आदि सीमित गद्य लेखक देखा पर्दछन् भने सो कालमा पद्यमा कृष्ण भक्ति परक साहित्य निर्माण गर्नेहरू थुप्रै देखा पर्दछन् । ती धेरै मध्ये केही रचनाकार र तिनका कृतिहरूको एउटा सानो सूची निम्नानुसारको बन्दछ :-

हरिहर लामिछाने, 'सुदामा चरित्र' (१९४६)

मोतीराम भट्ट, 'प्रह्लाद भक्ति कथा' (१९४८)

मोतीराम भट्ट, 'उषा चरित्र' (१९४८)

वीर वहादुर मल्ल, श्री मद्भागवत एकादश स्कन्ध'

दीर्घमान, 'स्यमन्तक मणि' कथा

घनप्रसाद अर्ज्याल, 'भक्त अम्वरिष' (१९६१)

घनप्रसाद अर्ज्याल, 'रासलीला' (१९६०)

रहसिंह राई, 'गोपिनीको श्लोक' (१९६०)

रहसिंह राई, 'राधाकृष्णजीको श्लोक' (१९८१)

रामकुमार नेपाल, 'युगल गीत' (१९६४)

रेवतीरमण न्यौपान, 'विश्वजित लीला' (१९६५)

दलवहादुर कार्की, 'गोपिनीको सवाई'

शिखरनाथ सुवेदी, 'वृहत् कृष्ण चरित्र' (१९६६ तिर)

वद्रीदास, 'रूक्मिणीहरण लीला छन्द' (१९६५)

होमनाथ खतिवडा, 'श्री मद् भागवत कृष्ण चरित्र'

देवीप्रसाद सोपकोटा, 'सत्यनारायण भाषा श्लोक'

शिवदत्त सिग्द्याल, 'सत्यनारायण भाषा श्लोक'

शम्भुप्रसाद ढुंग्याल, 'भागवत कृष्ण चरित्र' (१९७४, '७५)

रामप्रसाद सत्याल, स्यमन्तकमणि कथा (१९८५)

कृष्णसँग सम्वद्ध काव्य लेख्नेहरू मध्ये यी केही उदाहरण मात्र हुन् । 'भगवद् गीता', 'गीत गोविन्द' एवं विभिन्न किसिमका गीताहरु अनुवाद गर्नेको संख्या दर्जनौंमा पुग्दछ । छन्दोवद्ध रूपमा 'महाभारत' का विभिन्न पर्वहरू लेख्नेहरूमा होमनाथ-केदारनाथ, शिखर नाथ, कुन्जप्रसाद, भोजराज, भैरवप्रसाद, शम्भुप्रसाद, सामप्रसाद, कृष्णप्रसाद, हरिविक्रम, नरेन्द्रनाथ, आदि उल्लेख्य छन् ।

चक्रपाणि चालिसेले गद्यमा 'रामायण (१९७२), 'महाभारत' एवं 'जैमिनी भारत' (१९७६) लेखे, छपाएपछि नेपाली गद्य आधुनिक युगमा प्रवेश गर्दछ भन्ने मानिन्छ भने लेखनाथ पौड्यालको आगमनका साथसाथै नेपाली पद्यले पनि काँचुली फेर्न थालेको मानिन्छ । लेखनाले प्रारम्भ गरेको युगमा पनि चाहे गौण धाराकै रूपमा किन नहोस्, भक्ति धाराको साहित्यको प्रणयन भई नै रहन्छ । लेखनाथले 'भर्तृहरि निर्वेद' (१९७४) लेखेदेखि यता भक्ति धारा (शान्तरस समेत) सँग जोडिन आउने थुप्रै कवि-लेखक देखा पर्दछन् । यी धेरै मध्येमा सोमनाथ सिग्द्याल, चक्रपाणि चालीसे, कुलचन्द्र गौतम, दुर्गाप्रसाद भट्टराई, प्रेमराज शर्मा वासुदेव भट्टराई, रूद्रराज पाण्डे, साम्वभक्त सुवेदी, वदरीनाथ भट्टराई, गुणराज खनाल, कृष्ण प्रसाद घिमिरे आदिलाई भक्ति-साहित्यका विशिष्ट साधक मान्नु पर्दछ ।

लेखनाथ पौड्यालले भक्तिपरक फुटकर स्तुति पद्यहरू बाहेक 'मेरो राम' काव्य (२०११) नै लेखे भनेचक्रपाणि चालीसेले पनि

'भगवती भोलाभजन माला' (२००१) संग्रहित स्तुति पद्य बाहेक थुप्रै भक्तिपरक गद्य पद्यात्मक ग्रन्थहरूको निर्माण गरे। सोमनाथ सिग्द्यालले महाकाव्य रूपका, 'आदर्शराभव' (२००५) लेखे भने कुलचन्द्र गौतमले संस्कृतमा थुप्रै भक्तिपरक कृति बाहेक नेपालीमा 'तुलसीकृत रामायण' (१९९६), महिम्न स्तोत्र' (१९९७), 'राघवालङ्कार' (२०१५) लेखेर आफ्नो भक्तिपरक प्रवृत्तिको घोटन गरे। यस प्रसङ्गमा दुर्गाप्रसाद भट्टराइका 'प्रलाप माला' (१९९१), 'कैवल्योपनिषद्' (२००७), 'योगवाशिष्ट सार' (२०१७), प्रेमराज शर्माका 'रामायण' (१९९६), 'रामामृत महावीर महिमा' (२००३), वासुदेव भट्टराईका 'वाल्मीकीय रामायण', 'भागवत महापुराण', साम्वभक्त सुवेदीको 'मुरारीपुकार' (२०३४) रूद्रराज पाण्डेको 'वाल रामायण' (२०१९), कृष्णप्रसाद घिमिरेका 'रूक्मिणीविवाह' (२०१६), 'श्री मद् भगवद्गीता' (२०१७), 'वाल्मीकीय रामायण' (२०३१), गुणराज खनालका 'श्री कृष्ण सन्देश' (२०१९), 'भरतमिलन' (२०२९), अनङ्गनाथ पौड्यालका 'रावण अङ्गद संवाद' (१९९१), 'राधाकृष्ण मिलन' (२००८) आदि रचना स्मरणीय बन्दछन्।

यी केही दृष्टान्त सूचक उदाहरण मात्रैहुन् पूरा सर्वेक्षण प्रस्तुत गर्न यहाँ सम्भव छैन। माध्यमिक कालकी भक्तिकुमारी राणाको भक्ति परम्पराका कडीमा जोडिन आउने भगवत् कुमारी पाण्डे, भक्तिमाता योगमाया, अञ्जना देवी राई, मञ्जरी देवी आदि नारी लेखिकाहरूको पनि चर्चा गर्नै पर्ने हुन्छ। आज पनि शिवगोपाल रिसाल, पवन कुमार खनाल, रेवती रमणानन्द श्रेष्ठ जस्ता लेखकहरू भक्तिधारको साहित्य-प्रणधनमा लागिरहेकै छन्।

आधुनिक युगमा छापाखानाको सुविधाका साथसाथै पत्रपत्रिकाहरुको माध्यमले पनि छापिएको हुँदा पुस्तकाकारमा बाहेक फुटकर रचनाका रूपमा पनि भक्तिपरक साहित्य देखा परिरहन्छन्। यसै युगमा प्राप्त रेडियो अनि टेलिभिजनका प्रसार माध्यमले पनि भक्तिपरक साहित्यको निर्माण र प्रचार प्रसारमा सघाउ पुर्‍याउँदै छन्। कविप्रसाद गौतमले स्थापना गरेको 'हरिकीर्तन भवन' (भागवतकुञ्ज), स्वामी ईश्वरानन्दले खडा गरेको 'गीताध्ययन मण्डल', गुणराज खनालको नाममा स्थापित 'गुणराज स्मारक समिति', क्षितीशचन्द्र चक्रवर्तीले खडा गरेका 'अद्वैत संस्था', सनातनधर्म सेवा समिति अनि 'एस्कोन' जस्ता संस्थाहरूबाट पनि भक्ति साहित्यको निर्माण र प्रचार प्रसारका काम भइरहेका छन्। निष्कर्षत: सनातन र शाश्वत धाराको रूपमा भक्ति साहित्यको प्रणयन भइरहेकै छ भन्नुपर्ने हुन्छ।

– श. च. श.

भावाभिनय– भाव र अभिनयका योगबाट बनेको भावाभिनय शब्दले विभिन्न मुद्रा र चेष्टाहरूद्वारा गरिने आन्तरिक भाव प्रकाशनलाई बुझाउँछ। भावाभिनयमा व्यभिचारी (निर्वेद, आवेग आदि), स्थायी (रति, शोक आदि) र सात्त्विक (स्तम्भ, रोमाञ्च आदि) भावहरूको प्रस्तुतीकरण गरिन्छ। भावप्रकाशन नै मुख्य कार्य हुने हुँदा यसमा शब्दको आवश्यकता अनिवार्य हुँदैन। यसैले नृत्य र मूकनाटकमा भावाभिनय मात्र हुने गर्दछ।

– के. उ.

भावाभिव्यक्ति– भावका सन्दर्भगत अनेक अर्थ हुन्छन्। साहित्यिक सन्दर्भमा भावलाई चिन्तन वा कल्पनातरङ्गको क्रममा मनमा उत्पन्न हुने प्रतिक्रिया जनित हुने विचार स्थितिको पर्याय मान्ने हो भने भावाभिव्यक्तिको

अर्थ हुन्छ सो भाव (विचार स्थिति) को प्रकटीकरण वा सम्प्रेषण। भावको सम्प्रेषण बोलाइ एवं लेखाइका माध्यमबाट मात्रै होइन, आङ्गिक, आहार्य र सात्त्विक संकेतविधिबाट पनि हुन सक्तछ। विभिन्न स्थिति-परिस्थितिमा प्रवल रूपमा निस्सृत श्रृङ्गार-हास्यादि रस, भावबाट भावक र प्रापक दुवै थरी अभिभूत र प्रभावित हुन्छन्।

– श. च. श.

भाष्य– 'भाष व्यक्तायां वाचि (भ्वा. आ.) धातुबाट 'ल्युट्' प्रत्यय गरी करण अर्थमा 'ष्यत्' गरेर 'भाष्यते सूत्रार्थोयेन' भन्ने व्युत्पत्तिद्वारा निष्पन्न गरिन्छ। अमरकोकारे 'माणिक्यभाष्य-सिन्दूरचरिचीवरपिञ्जरम्' (श्लोक संख्या २९५७) भनेर नामको मात्र उल्लेख गरेका छन्। प्राचीन शास्त्रकारहरूले भने सूत्रार्थ व्याख्या गर्ने प्रणालीलाई समेत भाष्य भनेको पाइन्छः

"सूत्रार्थो वर्ण्यते यत्र वाक्यैः सूत्रानुसारिभिः।
स्वपदानि च वर्ण्यते भाष्यं भाष्यविदो विदुः॥

अर्थात् सूत्रको अर्थ र सूत्रमा प्रयुक्त पदको समेत विवेचन र त्यस्तो विवेचन गर्ने प्रणालीसमेत दुवैलाई एक शव्दमा 'भाष्य' भनिएको छ।

वैदिक ग्रन्थ, दर्शनशास्त्र र व्याकरण-विधाका अतिरिक्त साहित्यमा पनि 'भाष्य' को परिभाषा गरिएको छ। सूत्रमा अतिसङ्क्षिप्त र अध्याहार गर्नुपर्ने रूपमा राखिएका विषय र पदको आक्षेप वा पूर्वपक्षको स्थापना गरेर त्यसको पर्याप्त विवेचनपूर्वक उत्तरपक्षको विवरण दिनुलाई राजशेखरले 'भाष्य' भन्ने परिभाषा दिएका छन्– "आक्षिप्य भाषनाभ्दाष्यम्।" यस्तै अर्थलाई अन्य उक्तिबाट सिद्ध गर्न सकिन्छः

'सङ्क्षिप्तस्या उप्यतो ङस्यैव वात्स्यस्यार्थगरीयसः।
सुविस्तरतरा वाचो भाष्यभूता भवन्तु मे॥'

प्राचीन कालमा लेखिएका विभिन्न ग्रन्थका विभिन्न भाष्य आजसम्म पनि उपयोगी छन्। सायणको ऋग्वेदभाष्य, महीधरको यजुर्वेदभाष्य, शबरको मीमांसाभाष्य, पतञ्जलिले पाणिनीय अष्टाध्यायीमाथि लेखेको महाभाष्य, व्याकरण महाभाष्य संस्कृत वाङ्मयका महत्त्वपूर्ण निधि मानिन्छन्।

नेपालीमा अहिलेसम्म सूत्रशैलीका आधार ग्रन्थको विकास भएको छैन र सूत्रार्थको विवरण ग्रन्थ स्वरूप भाष्यको पनि रूप र शैली देखिएको छैन। ग्रन्थले स्वतः सम्पादन र व्याख्यानमा आएको अन्तरले गर्दा संस्कृत वाङ्मयमा पनि भाष्यपरम्परा निरन्तर रहन सकेन।

कोशकारहरूले भाष्य शव्दको अर्थभेदको निष्कर्षमा लेखेका छन्– १. सूत्रग्रन्थहरूको विस्तृत विवरण वा व्याख्या २. कुनै गूढ कुरा वा वाक्यको विस्तृत व्याख्या ३.भाषानिवद्ध कुनै पनि ग्रन्थ ४. पाणिनिका सूत्रमाथि पतञ्जलिद्वारा गरिएको व्याख्या।

"भाषा गिर्यभियोगोक्तौ लौकिकोक्तौ च भाषण।
भाष्यं वली विवरणग्रन्यजात्यन्तेर यथा॥"

– शि. प्र. स.

भोजपुरी-साहित्य– भोजपुरी भागधी परिवारको सवभन्दा पश्चिमी भाषा हो। सर जर्ज ए. ग्रियर्सनले मगहश्र, मैथिली तथा भोजपुरी-यी तीन भाषालाई 'विहारी' अन्तर्गत राखे। विस्तारका दृष्टिले यी तीनै भाषा मध्ये भोजपुरीले सर्वोच्च स्थान प्राप्त गर्दछ। भोजपुर बिहारको एउटा पश्चिमी जिल्लाको नाम हो। प्राचीन कालमा मालवाकोधार नगर वासी राजा भोजका वंशज उज्जैनका

राजपूतहरूले यहाँका चेरो जातिका राजकुललाई पराजित गरी यहाँ राज्य गर्न थाले। डुमराँवका समीपमा भोजपुरनगर (पुरानो शाहाबाद जिल्लाको बक्सर सब डिविजनमा) नै चेरोहरूको राजधानी थियो। भोजपुरी-भाषीहरू बिहार-प्रान्तको शाहाबाद, सारन, चम्पारन, राँची, जशप्रर-स्टेट, पलामू, उत्रर-प्रदेशको बनारस, गाजीपूर, बलिया, जौनपुर, मिर्जापुर, गोरखपुर, आजमगढ, हरैया तहसील तथा मुजफ्फरपुरका उत्तर-पश्चिमी कुनामा छन् नै त यसका अतिरिक्त भारतका अन्य प्रान्तमा तथा नेपाल तराईका केही जिल्लामा पनि प्रशस्त मात्रामा छरिएर रहेका छन्। उत्तरमा हिमालयको तराइदेखि दक्षिणमा मध्यप्रान्तको सरगुजा-स्टेटसम्म यस भाषाको विस्तार छ।

डा. सुनीतिकुमार चटर्जीले पनि भोजपुरीलाई पश्चिमी-मागधीवर्गमा नै राखेका छन्। यसको नामकरण शाहाबाद जिल्लाको भोजपुर प्रगन्नाको नाममा भएको हो। डा. बुकनन १८१२ ई. मा भोजपुर पुगेका थिए, उनले मालवाका भोजवंशी उज्जैन राजपूतहरूले 'चेरो' जातिलाई पराजित गरेको उल्लेख गरेका छन्। भारत बाहिर नेपाल, सिक्किम, भूटान, वर्मा, सिंगापुर, मलाया, मारीशस, फीजी, युगाण्डा, केन्या, जमैका, ब्रिटिशगायना, सूरीनाम, लैटिन अमेरिकामा समेत भोजपुरी भाषीहरू छरिएका छन्।

भोजपुरी एक सजीव भाषा हो, तथापि यस भाषामा लिखित साहित्यको ठूलो अभाव किन रह्यो, विचारणीय छ। एउटा प्रमुख कारण हो– प्राचीन कालमा बङ्गाली र मैथिलहरूले संस्कृतका साथै आ-आफ्ना मातृभाषामा पनि रचना गर्थे तर भोजपुरी ब्राह्मणहरूले संस्कृतलाई मात्र प्रमुखता दिए। कबीर तथा केही अन्य सन्त कविहरूले मात्र आफ्नो मातृभाषामा केही रचना गरे तर अन्यले संस्कृतमै रचना गर्न मन पराए। तसर्थ भोजपुरी-साहित्यको क्रमबद्ध इतिहास सुलभ छैन। यस भाषाको लिखित साहित्य अत्यल्प मात्रामा प्राप्त हुनु नै यसको प्रमुख कारण हो। भोजपुरी-साहित्यको मौखिक परम्परा निकै समृद्ध छ, जसमा लोकगीत, लोककथा, लोकगाथाहरूको अक्षय भण्डार छ। भोजपुरी भाषा एवं साहित्यको अभाव स्वीकार्छन्। तथापि सर्वथा शून्यको स्थिति भने छैन।

भोजपुरी-साहित्यको ऐतिहासिक विकासक्रमलाई हेर्दा यसको उद्भवको यत्किञ्चित् झलक सन्त कविहरूका रचनामा पाइन्छ। सन्त तुलसीदास, कवि जायसी आदिले मूलत: अवधिमा रचना गरे पनि भोजपुरीका संज्ञा र क्रियापदहरूको प्रयोग पनि प्रशस्त गरेका छन्। कबीरको भाषामा राजस्थानी-पञ्जाबी मिश्रित खडी-बोलीका साथै भोजपुरीको पनि प्रयोग भएको प्रमाण त प्रष्टै छ, विशेषत: उनका 'रमैनी' र 'सबद' मा। कबीरको मातृभाषा बनारसी बोली थियो तथा यो भोजपुरीकै एक रूप हो।

कबीरका शिष्य धरमदास पनि एक सन्त कवि थिए। यिनका कतिपय पदहरू भोजपुरीमा उपलब्ध छन्। सन्तपरम्पराका भोजपुरी रचनाकारहरूमा शिवनारायण, धरनीदास, लक्ष्मीसखी पनि उल्लेखनीय छन्। शिवनारायणका ग्रन्थहरू हस्तलिखित रूपमा उपलब्ध छन्। यिनले दोहा र चौपाई छन्दको निकै प्रयोग गरेका छन्। यिनको 'जतसार' र 'घाँशे' गीत प्रसिद्ध छ। धरनीदासका दुई ग्रन्थ हस्तलिखित रूपमा उपलब्ध छन् :- शब्द-प्रगास र प्रेम-प्रगास। पूरा नाम बाबा लक्ष्मीदास लक्ष्मीसखी पनि भोजपुरीका एक प्रतिभावान कवि थिए। यिनी सखी-सम्प्रदायका

अनुयायी थिए तथा यिनका चार ग्रन्थहरू प्रसिद्ध छन् :- अमर सीढी, अमरकहानी, अमर बिलास र अमरफराश । यीमध्ये भगवद्भक्ति-विषयक अमरसीढी प्रधान ग्रन्थ मानिन्छ ।

भोजपुरीको वैज्ञानिक अध्ययन जे. बिम्सबाट श्रीगणेश भएको मानिन्छ । भोजपुरी लोकगीतहरूको सङ्ग्रह तथा प्रकाशनमा अत्यधिक श्रम गर्ने डा. जाँर्ज ए. ग्रियर्सन हुन् । यिनका अतिरिक्त विलियम क्रुक, ग्राउस, इरविन, ह्यूग फ्रेजर, ए. जी. शिरेपु आदि अङ्ग्रेज सिविलियनहरूले पनि भोजपुरी सम्बन्धी अनेक रचना गरेका छन्। यूरोपीय विद्वानहरूका अतिरिक्त अन्य कतिपय विद्वानहरूले अत्यन्त परिश्रमपूर्वक भोजपुरी लोकगीतहरूको संकलन एवं प्रकाशन गरेका छन् । यी मध्ये पं. रामनरेश त्रिपाठीको 'कविता-कौमुदी' भाग पाँचमा दश प्रकारका ग्राम्यगीतहरू सङ्कलित छन् । यिनको अर्को पुस्तक 'सोहर' मा पुत्रजन्मोत्सवमा गाइने गीतहरूको सङ्ग्रह छ । पं. कृष्णदेव उपाध्यायको संकलन एवं सम्पादनमा 'भोजपुरी ग्राम-गीत' दुई भागमा प्रकाशित छ । प्रथम भागमा २७१ र द्वितीय भागमा ४३० गीतहरू भएका यी सङ्ग्रहहरू नै भोजपुरीमा वैज्ञानिक पारामा प्रकाशित सर्वप्रथम प्रकाशन हुन् । कुमार दुर्गाशङ्कर प्रसाद सिंहले पनि सङ्कलन र सम्पादन गरेर भोजपुरी लोकगीतमा करुणरस सम्बन्धी ग्रन्थ रचेका छन्। यस्तै 'भोजपुरी-ग्राम-गीत' पुस्तक डब्ल्यू. जी. आर्चर तथा सङ्कटाप्रसादको संयुक्त सङ्ग्रह एवं सम्पादनमा रचिएको छ, जसमा २५ प्रकारका गीतहरू संङ्ग्रहीत छन् । केही गीतहरू देवेन्द्र सत्यार्थीको 'धरती गाती है' मा पनि परेका छन् । 'बेला फूले आधी रात' यिनको अर्को सङ्ग्रह हो, यसमा पनि भोजपुरीका केही गीत छन् । बम्बईकम्युनिष्ट पार्टीद्वारा प्रकाशित 'धरती के गीत' सङ्ग्रहमा खडीबोली, अवधी, व्रजभाषा तथा भोजपुरीका गीतहरू छन्। यसमा कृषक-समस्या दर्शाइएको छ ।

भोजपुरी साहित्यमा आधुनिक कविहरूको प्रशंसनीय योगदान छ। बिरसामका बिरहाहरू प्रसिद्ध छन् । बनारसी बोलीमा रचिएको 'बदमाश-दर्पण' का रचनाकार तेज अली हुन् भने काशीकै बाबू रामकृष्ण बर्माले ५९ वटा बिरहाहरूलाई 'बिरहा नायिका-भेद' मा सङ्कलित गरे । उक्त सङ्कलनमा बिरहाको भाषा भोजपुरी छ । 'भारतीका गीत' र 'भूकम्प-पचीसी' का रचनाकार पं. दूधनाथ उपाध्याय बीर सरका प्रसिद्ध कवि मानिन्छन् । अम्बिकाप्रसादका केही रचनाहरू भोजपुरीमा छन्। छपराका रघुवीरनारायणको 'बटोहिया' कविता निकै प्रसिद्ध भएको थियो । भोजपुरीका जनकवि भिखारी ठाकुर झर्रो भोजपुरीमा गीतहरू रच्ये । विप्रलम्भश्रृङ्गारमा लेखिएको उनको 'विदेसिया' नाटकले एकताका सफलताको शिखर छोएको थियो ।

मनोरञ्जनप्रसाद सिन्हाको 'फिरँगिया' रचना प्रसिद्ध भयो । रामविचार पाण्डेयको 'बिनिया-बिछिया' १२ कविताहरूको सङ्ग्रह प्रकाशित छ । बलियाका प्रसिद्धनारायण सिंह पनि भोजपुरी कविताहरूका लागि प्रसिद्ध छन् । पं. महेन्द्र शास्त्री 'भोजपुरी' पत्रिकाका सम्पादक थिए । यिनको 'आज की आवाज' भोजपुरी कविता सङ्ग्रह पनि छ । 'देहाती' उपनामले प्रसिद्ध बेतियाका श्यामबिहारी तिवारीको 'देहाती-दुलकी' तीन भागमा प्रकाशित छ। 'ग्राम-गीताञ्जलि' का रचनाकार कविवर चञ्चरीक गोरखपुर जिल्लाका निवासी हुन् । राष्ट्रिय चेतनाका उद्बोधकका रूपमा यिनी प्रसिद्ध छन्। रणधीरलाल श्रीवस्तव भोजपुरीका अर्का प्रसिद्ध कवि हुन्। यिनको काव्यरचना बरवै छन्दमा पाइन्छ । स्वामी अग्रनाथदासले

सरल शब्दहरूमा आध्यात्मिक भावपूर्ण भोजपुरी पदहरू रचेको छन्। यिनको शिष्य परमहंश श्री शुकदेवजीले यिनका दुई ग्रन्थ-'श्रीसत् गुरूसागर' (दुई भाग) प्रकाशित गरेका थिए। अशान्त नमक अर्का कवि छन्। प्राञ्जल भाषा, उच्च भाव, सरस स्वरमा गायन इत्यादि गुणले गर्दा यिनका काव्य-गीतहरु निकै आकर्षक हुन्छन्।

विविध विषयलाई समेटेर भोजपुरीमा साना-ठूला सबै प्रकारका पुस्तकहरू प्रकाति भइरहन्छन्। कुनै त दुई-तीन पृष्ठका मात्र हुन्छन्। रचनाकार पनि अज्ञात नै हुन्छन्। यस प्रकारका प्रकाशन काशी र हावडामा केन्द्रित छन्। काशीबाट यो प्रकाशन गुल्लूप्रसाद केदारनाथ बुक्सेलरको देखिन्छ। हावडाबाट भने दूधनाथ प्रेसले यस्तो प्रकाशन गरेको देखिन्छ। बनारसबाट प्रकाशित केही पुस्तकहरू यस प्रकार छन्:- झरेलवा झरेलिया बहार, पूरबी परी, गारी-मनोरञ्जन, बार हमासा, प्यारी सुन्दरी-वियोग, सोरह-सिङ्गार, सीताहरण, नन्दी-भौजइया, सोरठी-व्रज्भार, सोभनयका बंजारा, भीखारी नाटक, बडी गोपाल-गारी, बनवारी-गीत आदि। दूधनाथ प्रेस, हावडाबाट प्रकाशित केही पुस्तक यी हुन्:- लोरिकायन, बिहुला-विषहरी, बाला-लखन्दर, नयका-बंजारा, कुंवर विजयी तथा राजा ढोलनका गीत। यी ग्रन्थहरूमा प्राय: वीर रस पाइन्छ।

भोजुपुरी एउटा जीवन्त भाषा हुंदाहुँदै पनि यसमा पद्यको दाँजोमा गद्य विधा निकै अविकसित रहेको पाइन्छ। भोजपुरी माषीहरूले प्राय: हिन्दीमै रचना गरेको हुनाले यस्तो स्थिति उत्पन्न भएको हो। तद्यपि भारतमा स्वतन्त्रता प्राप्तिपछि केही पत्रपत्रिकाहरू भोजपुरमि प्रकाशित हुन थाले। डा. उदयनारायण तिवारीले भोजपुरी गद्यलाई तीन भागमा विभाजित गरे:- प्राचीन कागजपत्रको गद्य, आधुनिक पुस्तकहरूको गद्य र लोककथाहरूको गद्य। महापण्डित राहुल संकृत्यायनलाई आधुनिक युगमा भोजपुरीको प्रवर्तक मानिन्छ। विद्वान लेखक राहुल सांकृत्यायन सारन जिल्लामा वैष्णव साधुका रूपमा 'राहुल बाबा' भनिएर प्रसिद्ध थिए। यिनका आठवटा नाटक भोजपुरीमा पाइन्छन्:- नइकी दुनिया, ढुनमुन नेता, मेहरारून के दुर्दशा, जोंक, ई हमार लडाई, देसरक्षक, जपनिया राछछ र जरमनवा के हार निश्चय। यी नाटकमा साम्यवादी विचारधारा देखिन्छ। भोजपुरी नाटकहरूमा भीखारी ठाकुरको विशिष्ट स्थान छ। आफ्ना नाटकमा स्वयं सफल अभिनय पनि गरी भीखारी ठाकुरको 'विदेसिया नाटकमा हास्यव्यङ्ग्यका साथै सामाजिक कुरीतिहरूलाई बेसरी झापट पनि दिइएको छ। यो नाटक ज्यादै लोकप्रिय भयो। पं. गोरखनाथ चौबेको 'उल्टा जमाना' नाटक पश्चिमी भोजपुरीमा लेखिएको पाइन्छ।

काव्य एवं कविता-सङ्ग्रहअन्तर्गत अन्य प्रकाशित रचनाहरू यी हुन्:- रमेशचन्द्र सिन्हाको सम्पादनमा 'धरती के गीत', महेश्वर प्रसादको 'तिरंगा', अर्जुनकुमार सिंह 'अशान्त' को 'अमरलन्ती', रामवचन द्विवेदी 'अरविन्द' को 'गाँव के ओर', डा., रामनाथ पाठक 'प्रणयी' का 'कोशलिया', 'प्रइन के फूल' र 'सितार', डा. कमलाप्रसाद मिश्र 'प्रिय' को 'मधुबन', ब्रजबिहारीप्रसाद 'चूर' को 'चम्पारन-गुनगान', बलदेवप्रसाद श्रीवास्तवको 'चम्पारन के गीत', हरेन्द्रदेव नारायणको 'कुँअर सिंह' (महाकाव्य), बालेश्वर रामको 'भोजपुर के तन', झुन्नीलालको 'विकास', प्रभुनाथ मिश्रको 'हरिअर हरिअर खेत', मोती बी. ए. को 'महुआबारा', दुर्गाशङ्कर प्रसाद सिंह 'नाथ' को 'गुनावन' र 'एटम के युग में',

माधव पाण्डेय 'निर्मल' को 'राही', प्रो. उमाकान्त वर्माको सम्पादनमा 'धरती के गुहार', मधुकर सिंहको रूक जा बदरा' मुक्तेश्वरनाथ तिवारी 'बेसुध' को 'हिमालय ना झुकी कबहूँ', गणपति पाण्डेय 'सङ्केत' के 'बेलपत्तर', रामकुमार त्रिपाठीका 'भोकास' महेन्द्रकुमार सिंहको 'जिअरा बोले', श्यामजीको 'सुदामा-यात्रा' (खण्डकाव्य), महीन्द्र भूषण त्रिपाठी 'मधुर' को 'बिगुल', गणेशदत्त 'किरण' को 'पिंजडा', दुर्गाशंकर प्रसाद सिंह 'नाथ' को 'साहित्य-रामायण-सुन्दरकुण्ड, किष्किन्धाकाण्ड, अरण्यकाण्ड, लंकाकाण्ड', गहरेबाज बनारसीको 'बनारसी बानी', भोलानाथ गहमरीको 'बयार पुरवैया' विश्वनाथप्रसाद 'शैदा' का 'चितचोर', 'जागरण', 'आपन देश आपन गीत', जयनन्दन ओझा 'जिया' को 'पइजनियाँ', चन्द्रशेखर मिश्रको 'कुँवर सिंह', गोवर्द्धन सिंह 'गोरक्षहरि' को 'आदर्श-भोजपुरी-कविता-कुंज', ब्रजकिशोर प्रसाद 'पंकज'को 'बीत गइल बरसात', चौधरी कन्हैयाप्रसाद सिंहको 'माटी के महक', रामवचन लाल श्रीवास्तवको, 'कुणाल' (खण्डकाव्य), राममोहन चौबे 'अंजन' को 'कजरौटा' र 'फुहार', महेन्द्र शास्त्रीको 'भकोलवा', रमाकान्तसिंह 'रमेश' को 'बबूल के फूल', जगन्नाथको 'पाँख सतरंगी', गजाननप्रसाद र रघुनाथप्रसादको 'बाजे मोरा पायल'।

उपन्यास विधामा रामनाथ पाण्डेयको 'बिन्दिया', रामनगीना सिंह 'विकल' को 'जीयन साह' डा. बच्चन पाठक 'सलिल' को 'सेमर के फूल', विजेन्द्र अनिल, को 'एगो सुबह एगो साँझ', रमेशचन्द्र झाको 'सुरमा सगुन विचारेना' जगदीश ओझा 'सुन्दर' को 'रहनिहार बेटी' आदि देखिन्छन्। गद्यतर्फ राधामोहन 'राधेश' को 'प्रेमकथा', डा. मुक्तेश्वर तिवारी 'बेसुध' को 'सरण के सीटी', नन्दकिशोर झाको 'चालक चौखडी' (दुई भाग) र 'ब्रडिषक कहार', श्रीमती राधिकादेवीको 'धरती के फूल', गिरिजाशङ्कर राय 'गिरिजेश' को 'बैरिन बँसुरिया', राय सच्चिदानन्दको 'बटोटी', चन्द्रभूषण सिन्हाको सम्पादकत्वमा 'भोजपुरी कहानी-सङ्ग्रह' र 'छोटीमोटी गाजीमियाँ', रामवृक्ष राय 'विधुर' को 'खैरा पीपर कबहूँ ना डोले' इत्यादि देखिन्छन् भने निबन्ध विधातर्फ प्रो. विवेकी रायको ललित निबन्ध-संग्रह 'के फहल चुनरी रँगाल', राधामोहन 'राधेश' को सम्पादनमा 'गाँधी-गाथा' र 'जीरादेई से सदाकत आश्रम' देखिन्छन्।

नाट्य विधातर्फ प्रो. रामेश्वर सिंह 'काश्यप' को 'लोहा सिंह' ले निकै प्रसिद्धि पाएको थियो। सतीश्वर सहाय वर्मा 'सतीश' को 'माटी के दीआ घीव के बाती', अर्जुनकुमार सिंह 'अशान्त' को 'सुहाग के बिन्दिया', महात्म्य सिंह चौहानको 'निर्मोहिया', भागवतशरण सिंहको 'सोना', विद्याधर शुक्ल 'विद्यार्थी'को 'गुँवारचन्द' (एकाङ्की) ललितकान्त शरणको 'साटन सिंह' (एकाङ्की -प्रहसन), विमलकुमार सिंह 'विमलेश' को 'मनवाँ के साध', (एकाङ्की), सत्यनारायण केशरी 'सौरभ' को 'तसलवातोर कि मोर', प्रो. ब्रजकिशोर मिश्रको 'पंच परमेश्वर' (एकाङ्की), डा. रामनाथ 'प्रणयी' को 'रितुरङ्ग' (सङ्गीत-रूपक), डा. बसन्तकुमारको 'कुपातर लइका' (एकाङ्की), सीताराम चन्द्रशरणको 'बानर के करोजा' (एकाङ्की), रसिकविहारी ओझा 'निर्भीक' को 'बुरबक बनलीं' (एकाङ्की सङ्ग्रह), शिवमूरत सिंहको 'नइकी पीढी', ब्रजकिशोर प्रसाद 'पंकज' को 'सती-दहन' (सङ्गीत-रूपक), चन्द्रशेखर मिश्रको 'दारू पियेला बलमुआ', गणेश तिवारी

'प्रशान्त' को 'तोहरे पर हमरो गुमान बा' (नाट्य रूपक), शिवचन्द्र ओझाको 'नया जमाना' र 'योजना-नाटिका' आदि पनि उल्लेखनीय छन्।

कोशतर्फ 'कृषिकोश' (प्र. खण्ड) डा. विश्वनाथप्रसादको सम्पादनमा, यसकै द्वितीय खण्ड वैद्यनाथ पाण्डेयको सम्पादनमा, डा. भुवनेश्वरनाथ मिश्र 'माधव' एवं विक्रममादित्य मिश्रको संयुक्त सम्पादनमा 'कहावत-कोश', विक्रमादित्य मिश्रको 'पहेली-कोश' तथा एल. सेण्ट जोसेफ मिशन हाउस, मोतीहारीबाट 'भोजपुरी भाषाका शब्दकोश' तथा सर्वेन्द्र पति त्रिपाठीको 'भोजपुरी शब्द-सागर' देखिन्छन्।

भोजपुरी साहित्यमा पत्रपत्रिकाको पनि अहं भूमिका रहेको छ। केही यस प्रकार छन्:- भोजपुरी, भोजपुरी समाचार, कृषक (साप्ताहिकमा); गाँवघर, भोजपुरी-वार्ता (पाक्षिकमा); भोजपुरी, माटी के बोली, हिलोर, भोजपुरी समाज, भोजपुरी जनपद, भोजपुरी-साहित्य (मासिकमा); भोजपुरी, अँजोर, चतुर्मुखी पत्रिका, धरती, प्रखैया, भोजपुरी लोक-साहित्य (त्रैमासिकमा) देखिन्छन्। व्याकरणतर्फ आचार्य रामदेव त्रिपाठीको 'भोजपुरी व्याकरण' तथा आचार्य श्रद्धानन्द अवधूतको 'आदर्श भोजपुरी व्याकरण' पाइन्छन्।

विविधमा गङ्गाराम वैद्यको 'धान के उन्नत खेती' (कृषि-प्रयोग), डा. सत्यदेव ओझाको 'फोकट में सेरे', साँवलिया बिहारी लाल वर्माको 'रामेसरधाम-यात्रा', रसिक बिहारी ओझा 'निर्भीक' को 'सुरतिया ना बिसरे', मुक्तेशवर तिवारी 'बेसुध' (चतुरी चाचा) को 'चतुरी चाचाकी चटपटी चिरठियाँ' (दुई भाग) देखिन्छन्।

नेपालका विभिन्न जिल्लामा भोजपुरी भाषीहरू बसोबास गर्छन्। तथापि बारा र पर्साका अतिरिक्त अन्य जिल्लाहरूमा गई बसोबास गर्ने भोजपुरी भाषीहरूको भाषामा स्थानीय अन्य भाषाहरूको अत्यधिक प्रभाव परेको अनुभव हुन्छ। किन्तु बारा र पर्सामा भने भोजपुरीले धेरै मात्रामा आफ्नो स्वरूपलाई सुरक्षित राख्न सकेको छ। तसर्थ भोजपुरी साहित्यमा केही उत्साहजनक कार्य यी दुई जिल्लामा भएका छन्। तथापि भोजपुरी साहित्यमा अझ बढी विकास अपेक्षित छ।

बारा जिल्ला निवासी, सङ्गीतकार स्वर्गीय रामप्रसाद थारूले वि. सं. २०१९ मा एउटा सामाजिक उपन्यास लेखेका थिए, 'बउआ और बहुरिया'। यो उपन्यास एकताका निकै लोकप्रिय भएको थियो।यसको अतिरिक्त उनले स-साना दुई-तिनोटा अन्य पुस्तिका पनि लेखेका थिए। तर यिनको भाषालाई थारू-भोजपुरी भन्न सकिन्छ। साहित्यसमिति बाराबो प्रकाशनमा 'प्रतिनिधि' (साहित्यिक) मा भोजपुरी स्तम्भ भनी भोजपुरी भाषाका कविता एवं गीतलाई स्थान दिइएको थियो। 'प्रतिनिधि' मा भोजपुरी गीत र कविता प्रकाशित छन्। उक्त साहित्यिक सङ्कलनको सम्पादन 'निर्मोही' व्यास तथा मुकुन्द आचार्यद्वारा भएको देखिन्छ। यसको अतिरिक्त साहित्यसमिति बारा तथा पछि बारा साहित्य-परिषद् एवं देवकोटा स्मृति सभाको तत्त्वावधानमा कैयौं पटक साना-ठूला समारोहहरूमा भोजपुरी कविता वाचन गराइएको पाइन्छ। बारामा भोजपुरीमा साहित्य सिर्जना गर्ने अन्य व्यक्तिहरू यस प्रकार छन्:- सर्वश्री माधवप्रसाद गौतम, मुकुन्द आचार्य, पं. जनकधारी शास्त्री हिमकर, अरूणकुमार ओझा, गोपाल ठाकुर, हरिहर यादव, नन्दनप्रसाद अर्याल, अच्छेलाल प्रसाद, गौतमका हास्य-वयङ्ग्य कविताहरू निकै रोचक हुन्छन्। 'समीक्षा' (साप्ताहिक)

मा यिनका कविताहरू प्रकाशित भएका छन्, तथा भोजपुरी कविता-सङ्ग्रह प्रकाशोन्मुख छ। गौतमका केही भोजपुरी कथाहरू पनि छन्। 'प्रतीक' साप्ताहिकमा भोजपुरी उपन्यास 'डार उक फूल अनेक' धारावाहिक रूपमा प्रकाशित भएको छ । यिनले भानुभक्तीय रामायणको भोजपुरीमा पद्यानुवाद गरेका छन्। यिनका केही भोजपुरी नाटकहरू पनि मञ्चन, भएका छन् । हाल नेपाल राजकीय प्रज्ञा-प्रतिष्ठानबाट 'नेपालको भोजपुरी समाज: कला, संस्कृति र साहित्य' शोधग्रन्थ प्रकाशोन्मुख छ । हरिहर यादव तथा गोपाल ठाकुरका रचनाहरू प्रगतिशील विचारधाराका हुन्छन् भने अरूणकुमार ओझा आफ्नो सुमधुर कविताका लागि प्रसिद्ध छन् ।

पर्सा, वीरगंज बाराभन्दा भोजपुरी साहित्यको विकासमा अपेक्षाकृत अग्रणी देखिन्छ । वि. सं. २०२९ आश्विनमा 'नेपाल भोजपुरी साहित्यपरिषद्' पं. दीपनारायण मिश्रको अध्यक्षतामा गठित भयो । तीन वर्षसम्म यस परिषद्ले भोजपुरी भाषामा 'सनेस' को सामयिक सङ्कलन प्रकाशित गऱ्यो । मिश्रद्वारा नै 'समाद' नामक अर्को संकलन प्रकाशित देखिन्छ । विजय 'बीन' र नागेन्द्रप्रसादको संयुक्त प्रयासमा 'सगुन' (समाचार प्रधान पत्रिका) पनि प्राशित भयो। २०४९ आषाढ २१ गते वीरगंजमा नेपाल भोजपुरी साहित्य-कलापरिषद् नागेन्द्रपसाद कानूको अध्यक्षतामा पुनर्गठित भयो ।

पं. दीपनारायण मिश्रका प्रकाशित कृतिहरू यस प्रकार छन् :- 'अजामिल' (भोजपुरी खण्डकाव्य) 'अंजुरी के फूल' (राष्ट्रिय भोजपुरी कविता सङ्कलन), 'फूलझरी' (भोजपुरी सामाजिक कविता सङ्कलन), 'दोहा नीतिसार' (नीति-काव्य), 'ससुरोट' (व्यङ्ग्य-कविता), 'असली नेता हम कहाईं' र 'ए घरी के घरनी, आदि । नागेन्द्रप्रसाद कानूको 'पपिहरा' उपन्यास हालै प्रकाशित देखिन्छ भने उमाशङ्कर द्विवेदीको 'बिदागिरी' (खण्डकाव्य), सञ्जयकुमार श्रीवास्तवको 'कुँआर मेहंदी' (खण्डकाव्य) तथा गोपाल 'अश्क' को 'कजरी' (खण्डकाव्य– पनि प्रकाशित छन् ।

भाग्यनाथ गुप्ता, सुश्री नीतिका जयसवाल, 'शोषित' हरिनारायण मिश्र, विनोदकुमार तिमल्सेना, मथुरामान सिंह, विश्वम्भर शर्मा, पुरूषोत्तम शर्मा, धर्मेन्द्र भट्टराई, ध्रुवसिंह ठकुरी, बी. आर, विष्ट, डा. गङ्गाविष्णु सल्यानी, सोहन थापा, निर्मलासिंह ठकुरी, डा. सूर्यदिवसिंह 'प्रभाकर', मोहनलालप्रसाद चौधरी, मकेश्वर प्रसाद, कपिलदेव तिवारी, राजारामप्रसाद कुम्हाल, राजेन्द्रप्रसाद, रघुनाथ प्र. गुप्ता इत्यादिले पनि भोजपुरीको सेवा गरेको पाइन्छ ।

प्रजातन्त्रको पुन: स्थापनापछि नेपाल राजकीय प्रज्ञा-प्रतिष्ठान पनि अन्य भाषाका अतिरिक्त भोजपुरी भाषाको विकासमा पनि प्रयत्नशील देखिन्छ । अस्तु ।

– मु. आ.

भौतिकवाद (Materialism)– भौतिकवाद त्यस्तो दार्शनिक तात्त्विक (Metakphysical) सिद्धान्त हो जसले जगत्मा पदार्थबाहेक अरू वस्तुको सत्तालाई स्वीकार गर्दैन। फ्रेडरिक एङ्गल्स (१८२०-९५ ई.) ले दर्शनलाई दुई कोटिमा बाँडेका छन्- प्रत्ययवाद (Idealism) र भौतिकवाद (materialism) प्रत्ययवादले मनस्तत्त्व (Mind) लाई पदार्थलाई भन्दा बढी महत्त्व दिन्छ भने भौतिकवादले चाहिँ पदार्थलाई मनस्तत्त्वलाई भन्दा बढी महत्त्व दिन्छ । यस आधारमा भौतिकवाद प्रत्ययवादको विलोम अथवा उल्टो हो। भौतिकवादले ईश्वरको सत्तालाई स्वीकार

गर्दैन । जगत्लाई नै ईश्वर-निर्मित नभएर शास्वत (Eternal) वस्तु मान्दछ । चेतनालाई पनि भौतिकवादले पदार्थमूलक बाह्यजगत्को प्रतिच्छाया मात्र मान्दछ । भौतिकवाद अध्यात्मवाद विरोधी नास्तिक वा अनीश्वर वादी दर्शन हो भन्ने कुरा पनि उपर्युक्त प्रसङ्गबाटै बुझिन्छ । भौतिकवादले आत्माको सत्तालाई पनि स्वीकार गर्दैन ।

१. भारतीय भौतिकवाद

भौतिकवादी दर्शन सर्वप्रथम प्राचीन भारतवर्षमा चार्वाक-दर्शन, लोकायत-दर्शन वा आजीविक-दर्शन (छैठौं-सातौं शताब्दी ई. पू.) का नामले देखा पर्‍यो । यस दर्शनका प्रणेता वाचसपति वा बृहस्पति थिए । बृहस्पति-सूत्रका नामले प्रख्यात उनको ग्रन्थ नै चार्वाक-शास्त्रको प्रतिनिधि ग्रन्थ थियो, तर त्यो ग्रन्थ आज लुप्त भइसकेको छ । खालि जयराशि भट्ट (सातौं शताब्दी) को तत्त्वोपप्लवसिंह र कृष्ण मिश्र (एघारौं शताब्दी) को भौतिकवादी नाटक ‘प्रबोधचन्द्रोदयले नै चार्वाक-दर्शनको प्रतिनिधित्त्व गर्छ । त्यसबाहेक समकालीन बौद्ध (सामञ्जफल-सुत्त) र जैन ग्रन्थहरू तथा माधवाचार्यको सर्वदर्शन-सङ्ग्रह (आठौं शताब्दी) का आधारमा पनि चार्वाक-दर्शनका मूलभूत तत्त्वहरूको पुन: निर्माण गर्न सकिन्छ ।

वेदका तीन मूलभूत पक्ष छन्– संहिता, ब्राह्मण र उपनिषद् । संहितामा विभिन्न देवताको उपासना पाइन्छ, उपनिषद मूलत: दार्शनिक पक्ष हो भने ब्राह्मण-ग्रन्थहरूको प्रयोजन चाहिँ वैदिक कर्मकाण्डलाई यथावत् कायम राख्नु थियो । प्रारम्भमा ब्राह्मण-ग्रन्थहरू वैदिक संस्कृतको जगेर्ना गर्ने साधन थिए र वैदिक रीतिस्थितिका ज्ञाताहरूका जिम्मामा त्यो अभिभारा थियो । वैदिक संस्कृति र रीतिस्थितिका ज्ञाताहरूलाई पनि ब्राह्मण नै भनिन्थ्यो । कालान्तरमा ब्राह्मणवाद पेसाका रूपमा विकसित भयो । पेसाका रूपमा विकसित भएपछि ब्राह्मणवादको चर्को विरोध वैदिक धर्मका अनुयायीभित्रबाटै र आर्येतरबाट पनि हुन थाल्यो । चार्वाक-दर्शन, बौद्ध-दर्शन र जैन-दर्शन त्यसै विरोधको परिणामस्वरूप जन्मन गएका हुन् । यिनीहरूमध्ये बौद्ध र जैनले धर्मको रूप लिए, तर चार्वाक-दर्शन सम्भवत: भौतिकवादी भएकाले हो वा अनार्य भएकाले हो धर्मका रूपमा आउन सकेन । चार्वाक-दर्शन एक व्यक्तिको विचार मात्र नभएर युग-युगमा सञ्चित भएको भौतिकवादी नास्तिक विचारधाराको समष्टि झैं प्रतीत हुन्छ । ऋग्वेद (१०,१२९) मा नै पनि भौतिकवादी दर्शनको बीज पाइन्छ । वाल्मीकि-रामायण (अयोध्याकाण्ड १०८-९) मा मरेका बाबुको आदर्श मान्नुपर्दैन भनेर सल्लाह दिने जावालि सम्भवत: चार्वाक-सम्प्रदायकै दार्शनिक थिए । त्यस्तै महाभारत शान्तिपर्वमा वन्धुघातले पछुतो मानेका युधिष्ठिरलाई हप्काएबापत बाहुनहरूद्वारा मारिएका चार्वाक नामधारी व्यक्ति पनि यसै सम्प्रदायका थिए । मनुस्मृति र विष्णुराणमा पनि चार्वाकको उल्लेख छ ।

‘चार्वाक’ शब्दकै व्युत्तपत्ति पनि विभिन्न ढङ्गबाट निकालिएको पाइन्छ- कसैले यसको व्युत्तपत्ति “चारू (= सुन्दर) + वाक् (वाणी)” लगाएका छन् भने कसैले चाहिँ भोगवादी र सुखवादी भएकाले यस दर्शनको नाम चर्व धातु (=चबाउनु) बाट व्युत्पन्न भएको अड्कल गरेका छन् । त्यस्तै यस दर्शनको अर्को नाम लोकायतको अर्थ पनि कसैले “लोक अर्थात जनताको विचारधारा” भन्ने लगाएका छन् भने कसैले चाहिँ “दृश्यजगत र इन्द्रियसंवेद्य जगत्बाहेक अन्य वस्तुको सत्तालाई स्वीकार नगर्ने दर्शन” भन्ने पनि लगाएका छन् ।

चार्वाकलाई महाभारतमा दुर्योधनको मित्र राक्षश (शान्तिपर्व १४१४-४२) मानिएको छ;

गीता (१६: ८-९) मै पनि चार्वाक नाउँको एक ठाउँ नै छ जसलाई त्यस मतको केन्द्र मानिन्छ । साथै बाहुनहरूले चार्वाकलाई मारेको प्रसङ्गबाट पनि चावाएक-दर्शन अनार्य द्रविडकरूकहाँ जन्मेको र सम्भवतः प्राग्वैदिक भएको अड्कल काट्न सकिन्छ । यसरी भौतिकवादी दर्शन भारतीय उपमहाद्वीपको सवभन्दा पुरानो दर्शन प्रतीत हुन्छ ।

क) चार्वाक दर्शनको तत्त्वज्ञान पदार्थक् सत्ताकै सेरोफेरामा घुम्छ । चार्वाकका विचारमा (१) वस्तु-जगत् नै एकमात्र सत्य कुरो हो,जो जल,अग्नि (तेज), वायु र पृथ्वी-यी चार तत्त्व मिलेर बनेको छ, (पुराणहरूले मानेको पञ्चम तत्त्व आकाशलाई भौतिकवादीहरू तत्त्व मान्दैनन्) (२) सम्पूर्ण चराचर बाह्य-जगत्, बुद्धि र चेतना पनि यिनै चार मौलिक तत्त्वहरू मिलेर बनेका हुन् (३) हरेक वस्तुको आफ्नो मौलिक स्वभाव हुन्छ र त्यसै स्वभावले गर्दा वस्तुमा निरन्तर परिवर्तन हुन्छ अनि त्यसै परिवर्तनले त्यस वस्तुको नियति निर्धारण गर्छ, त्यसैले यस जगत्को सृष्टिकर्ता वा कारणको खोजी गर्नु निरर्थक छ ।

ख) चार्वाक-दर्शनले इन्द्रियसंवेद्य ज्ञान (प्रत्यक्ष) लाई मात्र सत्य मान्छ । जुन वस्तु इन्द्रियले चाल पाउँदैन चार्वाक-दर्शनले त्यसको सत्तालाई स्वीकार गर्दैन । यसले अनुमान (Inference) बाट प्राप्त ज्ञानलाई पनि मान्दैन (तर आधुनिक भौतिकवादले अनुमानलाई ज्ञानको आधार नमानी हुँदैन) त्यसैले चार्वाक-दर्शनले ईश्वर मान्दैन, आत्मा मान्दैन, पुनर्जन्म र कर्ममा पनि विश्वास गर्दैन । चार्वाकका विचारमा मृत्युपछि केही पनि बाँकी रहँदैन । यस दर्शनले बेदका सिद्धान्तहरूलाई मान्दैन । यिनै कारणले चार्वाक-दर्शनलाई नास्तिक-दर्शन भनिएको हो ।

ग) माथिका दुई मूलभूत विचारधाराका धारणले गर्दा ईश्वर, स्वर्ग र मोक्षप्रति उन्मुख नैतिकतामा भौतिकवादी चार्वाकको कुनै रूचि छैन । (१) चार्वाक-दर्शनका अनुयायीहरू पाप र धर्मलाई खालि सामाजिक चलन मात्र ठान्छन् । (२) उनीहरूका विचारमा सुख र दुःखबाहेक जीवनका अरू महत्त्वपूर्ण पक्ष छैनन्; (३) यो जगत्को कुनै नैतिक आधार छैन; (४) यहाँ गरेका पापको कुनै दण्ड पनि कतै पाइँदैन र पुण्यका लागि कतै पुरस्कारको व्यवस्था पनि छैन, किनभने स्वर्ग र नरक नै कहीं अमृतत्त्व भ्रम मात्र हो र (८) बाबु आमाबाहेक हाम्रो अर्को सृष्टिकर्ता छैन । (९) चार्वाकका विचारमा बलि चढाउने काम मूर्खताबाहेक केही पनि होइन; पशुलाई बलि दिंदा त्यो स्वर्ग जाने कुरो साँचो भए मान्छेले आफ्नै बाबुलाई किन बलि नदिएको ? त्यस्तै मृत-आत्मालाई यहाँ दिएको बलिले तृप्त हुने भए छ निभिसकेको बत्तीलाईतेल थप्दा त्यसको ज्वाला राम्ररी बल्नुपर्ने । छोरो जन्मोस्भनेर बलि दिंदा केही गरी जन्म्यो भने बाहुनले आफूले गरेको पूजाले जन्मेको घोषणा गर्छ; जन्मेन भने जजमानले कहीं आफ्नो पूजा-आजामा त्रुटि गरेको शङ्का गर्छ । (१०) चार्वाक-मतका अनुयायीहरू जातिप्रथालाई पुरोहितहरूले ठगी खाने भाँडो बनाएको राक्षसी आविष्कार सम्झन्छन् र तपस्याका नाममा जीउ सुकाउनु मूर्खता सिवाय केही होइन भन्ने मान्छन् । (११) तीर्थयात्रा गरेर आफ्नो समय बर्बाद नगर्न र मूर्तिपूजा गरेर आफ्नो पैसा बर्बाद नगर्न चार्वाक-मतावलम्बीहरूले सल्लाह दिएका छन् । उनीहरू यी सबै कुराहरूलाई पुरोहितहरूले आफ्नो जीविका र पेसाका लागि सृष्टि गरेको मात्र ठान्दछन् । चार्वाक-दर्शन एकमात्र आशावादी प्राचीन भारतीय दर्शन हो । असल

कार्यको राम्रो परिणाम र खराब कार्यको नराम्रो परिणाम हुन्छ भन्ने यस दर्शनको सूत्र हो । चार्वाक-मतका अनुयायीहरू अनैतिक, असामाजिक र मानवताविरोधी भएको कुरो कतै पनि उल्लेख भएको छैन । खालि उनीहरू भौतिकवादी भएकाले मात्र पौराणिक वाङ्मयमा उनीहरूको विरोध भएको देखिन्छ तर जे भएपनि हिन्दू, बौद्ध र जैन-धर्मको विकासमा चार्वाकको भौतिकवादको कसिलो प्रभावलाई भने नकार्न सकिंदैन ।

भौतिकवादी चार्वाक-दर्शनको प्रभाव वैशेषिक-दर्शन (ई. पू. छैटौं-पाँचौं शताब्दी) र न्याय-दर्शन (दोस्रो शताब्दी) मा पनि परेको छ । वैशेषिक दर्शनलाई धेरैजना बुद्धपूर्वको दर्शन मान्दछन् ।वैशेषिकहरू पनि चार्वाकहरू झैं जल, तेज, वायु र पृथ्वी यी चार तत्त्वहरूबाट जगत्को निर्माण भएको मान्दछन् (त्यस वेलाको भौतिक-विज्ञान र रसायन-विज्ञानले यिनीहरूलाई तत्त्व (Element) माने पनि आधुनिक विज्ञानले यी चार कुरालाई तत्त्व मान्दैन । परमाणुको धारणा यसै दर्शनका प्रणेता कणादमा सर्वप्रथम पाइन्छ । वैशेषिक-दर्शन प्राचीन भारतको भौतिकशास्त्र (Physics) हो । चार्वाक ज्ञान्को प्रत्यक्ष प्रमाणलाई मात्र मान्दछन् भने वैशेषिकहरू चाहिं अनुमानलाई पनि मान्दछन् । प्रारम्भमा वैशेषिक पनि भौतिकवादी नास्तिक दर्शन थियो, तर कालान्तरमा ज्ञानमार्गद्वारा मोक्षप्राप्ति गर्ने वाटो रोजेकाले र ईश्वरवादी भएकाले यो आस्तिक-दर्शन बन्न गयो अनि न्यायदर्शनको पूरक हुन गयो ।

२. ग्रिसेली भौतिकवाद

झण्डै कणादकै समकालीन प्राचीन ग्रीसको भौतिकवादी दार्शनिक हेराक्लितुस (५४४-४८३ ई. पू.) पनि जगत्को सृष्टि ईश्वरबाट नभएको मान्छन् र इन्द्रिय संवेद्य प्रत्यक्षलाईनै ज्ञानको आधार मान्दछन् । चार्वाकले झैं ग्रीसका अर्का दार्शनिक इम्पेदोक्लिस (४९०-४३० ई. पू.) पनि जगत्को संरचना जल, तेज, वायु र पृथ्वी- यिनै चार तत्त्वबाट भएको मान्दछन् भने ग्रीसकै अर्का दार्शनिक दिमोक्रितुस (४६०-३७० ई. पू.) चार्वाकसँग मिल्ने गरी जगत्को सृष्टि ईश्वरबाट नभएको मान्दछन् भने परमाणुबाट जगत्को रचना भएको मान्ने कुरामा उनी वैशेषिक दर्शनसँग नजीक छन् । ग्रीसका अर्का दार्शनिक एपिकुरूस (३४१-२७० ई. पू.) पनि ईश्वरको सत्ता स्वीकार नगर्ने कुरामा र सुखवादी दृष्टिकोणमा कणाद र उलूकसँग मिल्छन् ।

३. चिनियाँ भौतिकवाद-

चीनका भौतिकवादी दार्शनिक याङ चु (३९५-३३५ ई. पू.) को पनि धार्मिक विश्वासप्रति आस्था थिएन । उनी पनि चार्वाक झैं सुखवादी थिए र कन्फ्युसियस (५५१-४७९ ई. पू.) कै धर्ममा आधारित सामाजिक वर्गभेदका विरोधी थिए । चीनकै अर्का भौतिकवादी दार्शनिक वाङ चुङ (२७-१०४ ई.) पनि प्रत्ययवाद (Idealism), रहस्यवाद (Mysticism) र कन्फ्युसियसको स्वर्गीय सत्ताका विरोधी थिए ।

४. यूरोपेली भौतिकवाद-

त्यसपछि झण्डै डेढ हजार वर्षसम्म भौतिकवादको वकास संसारभरमै कतै भएन, किनभने त्यो मूलत: अध्यात्मवादको युग थियो र त्यसबेला आस्तिक-दर्शनले नै बलियो जरा हालेको थियो, साथै भौतिकवादी विचार धारालाई अन्यायपूर्वक थिचिएको थियो । यसरी भूमिगत भएको भौतिकवाद सत्रौं शताब्दीको यूरोपमा फेरि फुत्त देखा पर्‍यो । त्यसपछि धार्मिक संस्थाहरूले दबाउन अनेक प्रयत्न गरे पनि भौतिकवादको उत्तरोत्तर विकास भइरहेको छ । आजको सम्पूर्ण वैज्ञानिक उन्नतिपछाडि यूरोपेली भौतिकवादको

हात छ जसको श्रेय मूलत: इटालीका वैज्ञानिक ग्यालिलिओ (१५६४-१६४२ ई.) लाई जान्छ ।

ग्यालिलिओले कोपर्निकस (१४७३-१५४३ ई.) को पृथ्वी सूर्यको वरिपरि घुम्छ भन्ने सिद्धान्तको समर्थन गरे, दूरवीक्षण-यन्त्र (telescope) को आविष्कार गरेर त्यसबाट बृहस्पतिका दुईवटा चन्द्रमा पत्ता लगाए, अनि खसिरहेको वस्तुको नियम (Law of Falling Bodies) पत्ता लगाएर आधुनिक भौतिक-विज्ञान (Physics) को जग बसाले। प्रकृतिको पुस्तक गणितका भाषामा लेखिन्छ भन्ने विचार राख्ने ग्यालिलिओले आगमनविधि (Inductive Method) भन्ने वैज्ञानिक अनुसन्धान विधिको पनि विकास गरे। अनुसन्धानका लागि निरीक्षण (Observation), प्रयोग (Experimentation) र सामान्यीकरण (Generalization) यी तीनै पक्ष अत्यावश्यक छन् भन्ने कुरा ग्यालिलिओकै देन हो ।

ग्यालिलिओपछि थोमक हब्स (१५८८-१६७९ ई.ले यान्त्रिक गति (Mechanical Motion) का नियम लाग्ने वस्तुहरूले यो जगत् बनेको धारणा व्यक्त गर्दै सामाजिक प्रक्रियाको भौतिकवादी व्याख्या गर्ने सामाजिक सम्झौताको सिद्धान्त (Social Contact Theory) बनाए ।

लक (१६२२-१७०४ ई.) सामाजिक विज्ञानका भौतिकवादी दार्शनिक थिए । सामाजिक व्यवस्थाले व्यक्तिका उन्नतिका अवसरहरूमा बाधा पुऱ्यायो भने जनता आफैंले त्यो व्यवस्था परिवर्त्तन गर्नुपर्छ भन्ने उनको विचार थियो। स्पिनोजा (१६३२-१६७७ ई. पू.) र दिदेरो (१७३-८४ ई.) पनि भौतिकवादी नै थिए ।

डार्बिन (१८०९-१८८२ई.)को विकासवादी सिद्धान्त प्रकाशमा आएपछि भौतिकवादको विकासलाई झन् दरो आड मिल्यो, किनभने डार्बिनले जीवाश्म (Fossil) को तुलना गरेर संसारका विभिन्न जीवहरू ईश्वरले सृष्टि गरेको नभएर एउटै मूलबाट लाखौं वर्ष लगाएर विकसित भएका हुन्, हरेक जीवले बाँच्नका लागि सङ्घर्ष गर्नुपर्छ र त्यस सङ्घर्षमा योग्यतम मात्र बाँदछ, अयोग्य जाति बिलाएर जान्छ भन्ने कुरा प्रतिपाद गरे ।

डार्बिनको सिद्धान्तको प्रभाव मार्क्सवादमा पनि पाइन्छ । मार्क्सवाद वा द्वन्द्वात्मक भौतिकवाद (Dialectical Materialism) मार्क्स (१८१८-१८८३ ई.) र एङ्गेल्स (१८२०-१८९५) को तात्त्विक (Metaphysical) दर्शन हो। यस सिद्धान्तले वस्तुजगत्मा भएको समग्र गति र विकास-प्रक्रियाका विषयमा सामान्यीकरण गर्ने क्रममा मानिसको समाज र विचारधाराको विकास कुन-कुन नियमका आधारमा हुन्छ भन्ने ऐतिहासिक-भौतिकवादी दृष्टिकोण प्रस्तुत गरेको छ । यसले मानव-मस्तिष्कलाई पनि पदार्थकै उदात्त उपज मान्दछ । यसअनुसार पदार्थमा यान्त्रिक (Mechanical) नियमको नभएर द्वन्द्वात्मक (Dialectical) नियमको शासन हुन्छ । द्वन्द्वात्मक भौतिकवादको बीज हेराक्लितुस (५४४-४८३ ई. पू.), कान्ट (१७२४-१८०४ ई.) र हेगेल (१७७०-१८३१ ई.) को दर्शनमा पनि पाइन्छ। हेराक्लितुसका विचारमा हरेक वस्तु विपरीत ध्रुवतिर विकसित हुन्छ (तातो चिसो हुन्छ, इत्यादि); बाटो उकालो र ओरालो तथा जीवन र मृत्यु दुवै एउटै वस्तुका दुई पाटा हुन् र सङ्घर्ष शाश्वत कुरा हो । कान्ट पनि दुई विपरीत सिद्धान्तभित्रको द्वन्द्वात्मक अस्तित्वलाई स्वीकार गर्छन्। कान्ट र हेगेल दुवै प्रत्ययवादी थिए, तर तिनीहरूको बलियो प्रभाव (विशेषत: हेगेलको) मार्क्सवादमा परेको छ । हेगेलका विचारमा हरेक प्रमेय

(Proposition) कालान्तरमा विरोधाभासपूर्ण (Self–contradictory) बन्छ र विरोध (Contradiction) बाटै सिद्धान्तमा विकास हुन्छ; यसरी कुनै पनि सिद्धान्त तीन चरणमा पूर्ण हुन्छ- सिद्धान्त (Thesis), प्रतिसिद्धान्त (Anti–Thesis) र समन्वय (Synthesis)। त्यसैगरी द्वन्द्वात्मक भौतिकवादले पनि विरोध र समन्वयबाटै तथ्यको विकास हुन्छ भन्ने कुराको विश्वास गर्छ। साथै मान्छेको हरेक गतिविधि र विश्वास आर्थिक शक्तिका आधारमा व्याख्या गर्न सकिन्छ भन्ने मार्क्सवादको धारणा छ।

आज आएर ज्ञान-विज्ञानको सबै क्षेत्रहरू एकाकार भइसकेका छन्- रसायन-विज्ञान (Chemistry), भौतिक-विज्ञान (Physics) मा समाहित प्रयोगात्मक पक्ष मात्र रहेको छ, अनि जीववैज्ञानिक संरचना र इन्जीनियरिङ्गको संरचनामा समानता छ। यसरी सारा विज्ञानका क्षेत्रहरू एकाकार भइसकेका बेलामा पनि र व्यावहारिक मनोविज्ञान (Behavioural Psychology) मा भौतिकवादले नै काम गरे पनि मानव-मस्तिष्कका प्रक्रियाहरूलाई पूर्णतया भौतिकवादले व्याख्या गर्न अहिलेसम्मको अनुसन्धानका आधारमा सकेको छैन र यान्त्रिक भौतिकवादले भौतिकवादको पदार्थ परमाणुभन्दा सूक्षमतर इलेक्ट्रोन, प्रोटोन र मेसोनजस्ता कणिकाहरूबाट बनेको कुरा आत्मसात गरि सकेको छैन। अर्कातिर लाली-गुराँस किन रातो देखिन्छ भन्ने कुराको व्याख्या भौतिक-विज्ञानले गर्न सक्छ, तर मानव मस्तिष्कका लागि लाली-गुराँस रातो देख्ने संवेदना (Sensation) लाई पूर्णरूपेण भौतिक इलेक्ट्रोन र प्रोटोन जस्ता कणिकाका गतिका आधारमा मात्र व्याख्या गर्न सकिंदैन। त्यसैले द्वन्द्वात्मक भौतिकवादका मस्तिष्कका प्रक्रियालाई सम्पूर्णत: वस्तु-जगत् र त्यसको परावर्त्तन (Reflection) का आधारमा व्याख्या गर्न सक्ने दाबी पनि वैज्ञानिक अनुसन्धानका अगाडि शिथिल भइरहेको छ। आज भौतिकवादीहरू के-के कुरा मान्दछन् भन्ने कुराभन्दा के के कुरा मान्दैनन् भनेर लेखा गर्नु मात्र सजिलो भएको छ।

यसरी भौतिकवाद भारतीय उपमहाद्वीपमा सबभन्दा पहिले विकसित भएको भएपनि अवान्तर कालको धार्मिक भावनाले त्यसको विकासलाई बलपूर्वक थिचेकालेगर्दा स्वामी विवेकानन्दले यस्तो भन्ने खण्ड आयो- आज भौतिक सुविधाका लागि पूर्वका मान्छेले पश्चिमसँग हात फैलाउनुपर्छ ....।

– मा. प्र. पो.

मङ्गलाचरण– सामान्यत: 'मङ्गलाचरण' (मङ्गल + आचरण) को अर्थ हुन्छ कल्याण जनाउने श्लोक वा चौथाइ। कुनै शुभकार्य वा धर्मानुष्ठानको प्रारम्भमा गरिने देवस्तुति पनि मङ्गलाचरणका रूप र अर्थ दिने 'गन्दी' हो। साहित्य-संसारमा विशेषत: श्रव्य-काव्यको प्रारम्भमा प्रस्तावनाको रूपमा रहने श्लोक वा श्लोक-समूहलाई 'मङ्गलाचरण भन्ने चलन संस्कृत-काव्यपरम्परा पछ्याउने शास्त्रीयतावादी पुराना कविहरूमा मात्र चलेको देखिन्छ। यही कुरा नाटकको प्रारम्भमा सुत्रधारको प्रवेशभन्दा अगाडि रहने आशीर्वादात्मक नान्दी-श्लोकबारे लागू हुन्छ। समानार्थीक रूपमा प्रचलित 'मङ्गलाचरण' एवं 'नान्दी' को प्रयोग 'निर्विघ्न सिद्धि' का निम्ति रामायण, महाभारत कालदेखि नै चलेको बुझिन्छ।

नेपालीका कुनै पनि पुराना लेखाइको प्रारम्भमा पाइने 'श्रीगणेशायनम:', 'नमोवागीश्वराय', 'दुर्गासहाय', 'देवीसहाय' जस्ता प्रयोगले मङ्गलाचरणको नमस्कारात्मक रूपलाई दर्शाउँछन्। हाम्रा पुराना कविमध्येका

लेखनाथ पौडयाल एवं शम्भुप्रसाद ढुङ्ग्यालको प्रत्येक रचनाको सिरानमा पाइने 'गौरीशङ्कराभ्यां नमः', 'इष्टदेवता चरणकमलेभ्यो नमः' पनि यस्तै नमस्कारात्मक मङ्गलाचरणका रूप हुन् । बालकृष्ण समले प्रत्यक्षमा आफ्ना नाटकमा 'मङ्गलाचरण' वा 'नान्दी' को प्रयोग गरेको नभए पनि उनका सबै जसो नाटकको प्रारम्भ 'ओम्' भित्र अन्तर्निहित 'अ + उ + म' मध्ये 'विष्णु' भन्ने अर्थ दिने आदि अक्षर 'अ' बाट शुरू हुनुलाई पनि अप्रत्यक्षमा मङ्गलाचरणकै सूचक मान्न सकिन्छ ।

मङ्गलाचरणका विविध रूप फेला पर्दछन् । 'आशीर्नमस्क्रिया-वस्तु निर्देश' भित्रका आशीर्वाद, नमस्कार (स्तुति) एवं वस्तु सङ्केत मध्ये सबै वा एक पक्ष मङ्गलाचरणमा पाउन सकिन्छ । आफ्नो रूचि वा प्रवृत्तिअनुसार कसैले मङ्गलाचरणमा आप्नो इष्ट देव वा देवीलाई नमस्कार गर्न सक्दछ भने आफ्नो संरक्षक देवी वा स्वामीको गुणगानपूर्ण स्तुति गर्न सक्दछ । यस्तै कसैले प्रतिपाद्य विषयकै सङ्केत(विषय-निर्देश) मात्र पनि गर्न सक्दछ । साथै सज्जनको प्रशंसा एवं दुर्जनको निन्दा पनि मङ्गलाचरणमा पर्न सक्तछन् ।

– श. च. श.

मनोविश्लेषण– 'मनोविश्लेष' शब्दको अङ्ग्रेजी रूपान्तर 'साइकोएनालिसिस' हो । उक्त शब्दको उत्पत्ति दुई शब्दहरू साइक + एनालिसिसबाट भएको हो । नेपाली भाषामा यसको अर्थ मनोविश्लेषण, अर्थात् मनको अन्तरालको विस्तृत व्याख्या र मूल्याङ्कन हो ।

'साइकोएनालिसिस' शब्दको सृजना र विकास ई. १८९६ मा सिग्मन्ड फ्रायडले गरेका हुन् । यिनको जन्म आष्ट्रियको फ्रिवर्ग भन्ने नगरमा, मे महीनाको ६ तारेख, १८५६ मा भएको थियो । अहिले यो नगर चेकोस्लोवाकियामा पर्छ । यस शब्दको प्रयोग तीन बेग्ला-बेग्दै अर्थहरूमा गरिन्छ । (१) मानिसको मनको स्वरूप जस्तै व्यक्तित्वविकास र मनोरोग विज्ञानको सन्दर्भमा; (२) मानसोपचारको प्रयोगात्मक प्रविधिको रूपमा जुनकि सिग्मन्ड फ्रायडले विकसित गरेका थिए; (३) अनुसन्धानको एउटा सिद्धान्तका रूपमा । यसबाहेक पनि मनोविश्लेषणशब्दको अर्थ मानवशास्त्र (एन्थ्रोपोलोजी) र साहित्य जस्ता मनोविज्ञानभन्दा बाहिरका स्रोतहरूबाट प्राप्त निदानपूर्ण निरीक्षणको आधारमा उपलब्ध तथ्यहरूको प्रयोगात्मक वा सैद्धान्तिक व्याख्या गर्नमा पनि गरिन्छ ।

फ्रायडमाथि सर्वप्रथम फ्रान्ज ब्रेनटानो (१८३८-१९१८) को प्रभाव ई. १८७४ मा परेको थियो । ब्रेनटानो एक्ट साइकोलोजी स्कूलका अग्रणी थिए । त्यसंपछि विएना विश्वविद्यालयका दुई शिक्षकहरूको प्रभाव फ्रायडमाथि पऱ्यो जसमा शरीर क्रिया विज्ञानवेत्ता (फिजियोलजिष्ट) ब्रूक एवं स्नायुसंरचनावेत्ता (न्यूरोएनाटमिस्ट) र मनोचिकित्सक (साइकियाट्रिस्ट) मेनर्ट थिए । फ्रायडले मेनर्टको प्रयोगशालामा काम पनि गरेका थिए । फ्रायडमाथि चार्ल्स डार्विन र गेटेको प्रभाव पनि परेको थियो । मनोविश्लेषण-पद्धतिको उत्पत्ति एउटा अचम्म लाग्दो घटना भएको हो । जर्मन डाक्टर जोजेफ ब्रूअर (१८४२-१९२५)को समक्ष विभ्रम (हेलुसिनेशन), पाखुराको क्रियात्मक पक्षाघात (पैरालिसिस) र उन्मादबाट (हिस्टिरिया) पीडित, २१ वर्षिया रोगी अन्ना. ओ. ले आफ्नो मनको बह पोख्नेसन्दर्भमा यस उपचार-पद्धतिको आविष्कार भएको हो । अर्थात् अन्नालाई गरिएको उपचार-पद्धतिबाट सन्चो लाग्न थालेको घटनाले फ्रायडलाई प्रेरित गऱ्यो । विचार र भावनाहरूको मुक्त साहचर्य (फ्रि एशोसिएसन)

गर्ने प्रक्रियाको आधारमा मनोविश्लेषणको उत्पत्ति हुन गएको हो । ब्रूअरसँग मिलेर फ्रायडले मनोविश्लेषणको प्रयोग गरेर उन्मादका रोगीहरूको उपचार गरेका हुन् ।यस प्रकार ई. १८८४ मा ब्रूअरको प्रेरणा पाएर नै अट्ठाइस वर्षका तरूण फ्रायडले यस सन्दर्भमा विरेचन-पद्धति (कथारसिस) औ सम्मोहनको पनि प्रयोग गरेका थिए । विरेचनबाट मनोरोगीका संवेगहरूको रेचन वा शोधन हुन्थ्यो र तिनीहरू तनावमुक्त हुन्थे। फ्रायडले मनोविकृतिको कारण यौन (सेक्स) माथि नै थोपरेको हुनाले उनको र ब्रूअरको सम्बन्ध बिग्रन गयो र तिनीहरू छुट्टिए (जोन्स १९१०, १९६३) । तर छुट्टिनु भन्दा पहिले ब्रूअरसँग मिलेर फ्रायडले दुइटा शोधपत्रहरू 'उन्मादको अध्ययन' नामक शीर्षक मा क्रमश: १८९३ र १८९५ मा प्रकाशित गरेका थिए । फ्रान्सको पेरिसमा रहँदा फ्रायडमाथि अन्य स्नायुविज्ञानवेत्ताहरु- ए. ए. लैबो, एच. बर्नहीम, र जे. शार्कोको प्रभाव परेको थियो । यिनीहरूले पनि सम्मोहन-पद्धतिको प्रयोग गरेका थिए । शार्कोसँग उनले स्नायु-विज्ञान सिके। परिश्रमी फ्रायडले शार्कोका भाषणहरूको अनुवाद गरे एवं वर्नहिमको दुई पुस्तकहरूको पनि जर्मनभाषामा अनुवाद गरे । आफ्नो जीवनलाई फ्रायडले तीन प्रकारको अवधिमा विभाजित गरेका छन् । प्रारम्भिक अवधिमा मनोविश्लेषणको सिद्धान्त र दोस्रोमा उपचार एवं तेस्रोमा मनोविश्लेषणको सिद्धान्तको प्रसार र उपयोग, धर्म,समाज मनोविज्ञान, मानवशास्त्र र सभ्यताका समस्याहरूमा गरे ।

फ्रायडका विचारमा मानसिक अन्तरालका अनुभूतिहरूको विघटन नै मनोरोगको कारण हो । यसको प्रत्यक्ष उदाहरण यिनले उन्मादका रोगीहरूलाई प्रस्तुत गरेर सावित गरे । यिनले सिद्ध गरि दिए उन्मादका दुःख-घटनाका मनोवैज्ञानिक कारणहरू हुन्छन् भन्ने कुरा यसका मनोवैज्ञानकि वेदना, भावनाहरूको सङ्घर्ष, यौन असन्तुलनका यी तीन कारणहरूका व्याख्या फ्रायडले नै गरेका हुन् । १८९६ मा, फ्रायडले 'द साइकोसिस अफ डिफेन्स' शोधपत्र प्रकाशित गरे । यस पत्रबाट मनोविश्लेषणको प्रारम्भभएको हो । १९०० मा प्रकाशित फ्रायडको 'द इन्टरप्रिटेशन अफ ड्रीम' पुस्तकले संसारमा हल्ली-खल्ली मच्चाइदियो । १९०२ मा, मनोवश्लेषणबारे जानकारी प्राप्त गर्न इङ्गलैण्डबाट अर्नेष्ट जोन्स, ज्यूरिखबाट कार्ल अब्राहम एवं भिएनाबाट अल्फ्रेड एडलर, फ्रायडको सन्निकट आएका थिए । त्यहाँ आएका अन्य वद्वान्हरूमा भिक्टर टास्क र ओटोरैंकको नाम पनि उल्लेख गर्न सकिन्छ। भिएनामा प्रत्येक बुधवार उनीहरू भेला हुन्थे र छलफल गर्ने गर्थे। १९०४ मा फ्रायडको "द साइकोपेथोलोजी अफ एभ्री डे लाइफ' प्रकाशित भयो एवं १९०५ मा यिनको पुस्तक "जोक्स एन्ड देयर रिलेशन टुद अनकन्सस" प्रकाशित भयो । यस पुस्तकले तरूण डाक्टरहरूलाई मानसोपचारतिर प्रेरीत गऱ्यो । १९०६ तिर फ्रायड र युङ्गका बीच पत्राचारका साथै मित्रता बढ्दै गयो । फ्रायड युङ्गलाई आफ्नो उत्तराधिकारी बनाउन चाहन्थे । १९१० मा, अन्तर्राष्ट्रिय मनोविश्लेषक-सङ्घको स्थापना भयो एवं फ्रायडले युङ्गलाई प्रथम सभापति बनाए। उनी १९१४ को एप्रिल सम्म उक्त पदमा कायम रहे, त्यसको लगत्तै पछि उनले राजीनामा दिए एवं १९१४ को अगस्तमा त उनले सदस्यता पनि छाडे। त्यसपछि फ्रायड र युङ्गको भेट कहिल्यै भएन ।

एडलरले १९११ मा फ्रायडको सङ्गत र मनोविश्लेषक सङ्घ पनि छाडे । यसको कारण गुरू र शिष्यबीच सैद्धान्तिक मत

भिन्नता थियो । १९१२ मा युङ्ग, न्यूयोर्कको फोरडम विश्वविद्यालयमा निमन्त्रण भाषण दिनका लागि गएका थिए एवं युङ्गले धर्म, रहस्यवाद, औ मिथक विज्ञानतिर आफ्ना विचारहरू प्रकट गरे, जुन कि फ्रायडलाई मन परेन। युङ्गले संस्कार प्रतिमाहरू (आर्किटाइप्स) र समूह अचेतनबारे (कलेक्टिव अनकन्सस) प्रकाश पारे । यिनले सामाजिक सन्दर्भमा हीनता ग्रन्थि (इन्फिरियरिटी कम्प्लेक्स), उच्चता-ग्रन्थि (सुपिरियरिटी कम्प्लेक्स), क्षतिपूर्ति र सृजनात्मक -स्व. (क्रिएटिव-सेल्फ) बारे जानकारी दिए। मानिस सामाजिक प्राणी हो यौनात्मक प्राणी होइन भन्ने विचार एडलरको थियो । उनले जीवनशैलीको नारा लगाउँदै वैयक्तिक मनोविज्ञान (इन्डिविजुअल साइकोलोजी) र युङ्गले विश्लेषणात्मक मनोविज्ञानको बेग्ला-बेग्लै संस्थाहरू खोले । क्रमश: फ्रायडका अन्य शिष्यहरूले पनि एक-एक गर्दै उनको साथ छाडे। विशेष गरेर ओटो रैङ्क र सेन्डर फेरेन्जीले क्रमश: १९२४, र १९२७ मा फ्रायडको सङ्गत छाडे। तर फ्रायडले मनोविश्लेषणमाथि दुइटा अमूल्य पुस्तकहरु- ए जनरल इन्ट्रोडक्सन टु साइकोएनालिसिस (१९१७) र 'न्यू इन्ट्रोडक्टरी लेक्चर्स अन साइकोएनालिसिस' (१९३३) प्काशित गरे । फ्रायडको जीवनीबारे उनको प्रिय शिष्य अर्नेष्ट जोन्सले भव्य पुस्तकहरू प्रकाशित गरेका छन् ।

फ्रायड अस्ताउन लाग्दा-न-लाग्दै मनोविश्लेषणमाथि सांस्कृतिज्ञहरूको (कल्चरलिस्ट) प्रभाव पर्‍यो। तिनीहरूमा एरिक एरिक्सन, हैरी स्टक एलिवन, करोन हर्ने, र एरिख फ्रमका नामहरू विशेष महत्त्वका छन् । यस प्रकार १९१४ मा एडलरले गर्दा मनोवश्लेषणमा अहम् (इगो) को प्रभाव बढी पर्‍यो एवं यो नयाँ योगदान ठहरियो । कालान्तरमा फ्रायडका धेरै जसो आधारभूत मनोविश्लेषणको सिद्धान्तहरूको खण्डन गरियो र उखेलेर फाल्नेकाम भयो । क्रमिक रूपले अहम्का सम्बद्धात्मक, सुगठित कार्यहरूबारे प्रकाश पारियो।१९३९ मा, हेन्ज हार्टमैनले "इगो साइकोलोजी एन्ड द प्रोब्लम अफ एडाप्टेशन' शीर्षक भएको निबन्ध प्रकाशित गरे ।

१९३६ मा, अमेरिकी मनश्चिकित्सामा मनोविश्लेष्णका सिद्धान्तहरूलाई स्थापित गर्ने कार्यमा हैरी स्टक सलिवनलाई श्रेय दिन सकिन्छ। सलिवनले गर्दा एल. विश्वविद्यालयका मानसशास्त्री इडवर्ड सेपीर र शिकागोका समाजशास्त्री हेरोल्ड लासवेलपनि मनोविश्लेषणबाट प्रभावित भए । सलिवनले अमेरिकी मनोचिकित्सा र सामाजिक विज्ञानहरूका बिच अन्तर्सम्बन्ध स्थापित गर्नमा निक्कै प्रयास गरेका थिए ।

एडिक्सनले हार्वर्डमा माटरिट मीड, ग्रिगोरि वेटिसन र रूथ बेनेडिक्टसँग 'संस्कृति र व्यक्तित्व' विषयमा वैचारिक आदान-प्रदान गरेका थिए।यिनले फ्रायडकै अचेतन सम्बन्धी परिकल्पनाहरूलाईसामाजिक गतिशील अन्त:प्रक्रियासित जोडेर नूतनता प्रदान गर्दै फ्रायडलाई बढी प्रतिष्ठापित गरेको जस्तो लाग्छ। यिनले मनश्चिकित्साको अत: वैयक्तिक सिद्धान्त प्रस्तुत गरे। यसका साथै १९२६ मा एलिवनले फ्रायडका शिष्य फरेन्जीको भाषण सुन्ने मौका पाएकाले उनी मनोविश्लेषणबाट प्रभावित भएका थिए ।

एरिक फ्रमले पी. एच. डी. गरेपछि म्यूनिख एवं वर्लिन मनोविश्लेषण संस्थानबाट मनोविश्लेषणमा तालीम प्राप्त गरेका थिए। यिनले मानिसको एक्लोपनालाई रूग्णताको केन्द्रविन्दु मानेका थिए । फ्रमका अनुसार मानिसको आत्मालाई (साइके) बुझ्न उसका

अस्तित्व का स्थितिबट उम्रने खाँचोहरूको विश्लेषण गर्नुपर्छ। यिनले "स्केप फ्रम फ्रिडम" (१९४१) पुस्तक लेखो एवं भने मानिस आजीवन स्वतन्त्रताको ऋृणात्मक स्थितिबाट पलायितहुन चाहन्छ। फ्रमका अन्य पुस्तकहरूमा "मैन फर हिमसेल्फ" (१९१७) एवं "दि सेन सोसाइटी" (१९५५) मुख्य हुन्।

करेन कर्नेका अनुसार मनस्ताप (न्यूरोसिस) स्व. (सेल्फ) का सम्बन्धमा असन्तुलनले गर्दा हुन्छ। १९४१ मा यिनले अमेरिकी मनोविश्लेषण-सङ्घ छाडिन् एवं अमेरिकी मनोविश्लेषण-संस्थान खोलिन्। हर्नेले पनि आक्रामकता जन्मजात हुँदैन भनेर फ्रायडको विचारको विरोध गरिन् औ यसलाई सुरक्षा प्राप्त गर्ने एउटा माध्यम मानिन्। हर्नेले मानिसको आधारभूत चिन्ता (बेसिक एङ्जाइटी) एवं मनस्तापी खाँचोहरूको (न्यूरोठिक निड्स) विस्तुत वर्णन गरिन्। यिनै मनस्तापी खाँचाहरूद्वारा मानिसमा अन्तर्द्वन्द्वको सृजना हुन्छ। फ्रायडको छोरी अन्ना फ्रायड पनि मनोविश्लेषक थिइन्। फ्रायडले भनेका रक्षा युक्तिहरूको समग्र रूपमा यिनले व्याख्या गरिन्। यिनको पुस्तक "इगो एनड द मैकेनिज्मस् अफ डिफेन्सू (१९३७) मा यिनका विचारहरूको सम्यक् वर्णन पाइन्छ।

भियनामा तालीम प्राप्त गरेर फ्रायडको छोरी अन्ना फ्रायडसँग काम गर्ने एवं मनोविश्लेषणको इतिहासमा सामाजिकताको प्रभावपूर्ण सुगन्ध ल्याउने व्यक्ति एरिक एच. एरिक्सन हुन्। अहम्का क्रियाहरूमा जोड दिनाका साथै यिनले १९५० मा 'चाइल्डहुड एन्ड सोसाइटी' पुस्तक लेखे तथा मानवको व्यक्तित्व विकासका आठ शृङ्खलाहरूको विस्तृत व्याख्या पनि गरे। एरिक्सनले फ्रायडकै मनोलैङ्गिक विकासका शृङ्खलाहरूलाई सामाजिक परिप्रेक्ष्यमा नवीकरण गरेर मनोविश्लेषणलाई प्रतिष्ठापित गर्नमा महत्त्वपूर्ण सहयोग दिएका छन्। एरिक्सन, अन्न फ्रायड एवं हेन्ज हार्टमैनका योगदान आधुनिक मनोविश्लेषणका क्षेत्रमा अविस्मरणीय मानिएको छ।

सिग्मन्ड फ्रायड (१८५६-१९३९) को मनोविश्लेषण-सिद्धान्तका अनुसार चेतनाका (कन्सियसनेस) तीन तलहरू (लेवल्स हुन्छन्। हुन्- चेतन, उपचेतन, एवं अचेतन। चेतन तलमा वर्तमान क्षणका विभिन्न संवेदनाहरू र अनुभूतिहरू हुन्छन्। यो चेतन, मानसिक जीवनको सानो भाग हुन्छ। संवेदनाको चयन बाहिरी सङ्केतद्वारा हुन्छ। यो भाग अत्यन्त अल्प समयको लागि चेतन हुन्छ एवं छिटै उपचेतन तलमा परिवर्तित हुन्छ जसरी मानिसको ध्यान फेरिन्छ वा घट्न जान्छ। चेतन, मानवीय व्यक्तित्वको सानो र सीमित पक्ष हो।

उपचेतन क्षेत्रलाई प्राप्त स्मृति पनि भनिन्छ। यसमा न्यूनतम प्रयासद्वारा अनुभूतिहरूलाई संस्मरण गर्न सकिन्छ। यसमा रहने अनुभूतिहरू तत्काल चेतन नभए तापनि यी स्वत: चेतन तलमा प्रकट हुन सक्छन्। यस्ता अनुभुतिहरूमा एक साताका आफ्ना क्रियाकलापहरूका स्मृतिहरू र अन्य अतीतका संस्मरणहरू सङ्कलित रहन्छन्। फ्रायडका विचारमा उपचेतनले चेतन र अचेतनबीच पुलको काम गर्छ। मनोविश्लेषणात्मक उपचारको फलस्वरूप अनुभूतिहरू अचेतनबाट उपचेतन हुँदै चेतन तलमा आउँछन्।

मानवीय मनको तेस्रो र भित्री पत्र अचेतन हो। फ्रायडका अनुसार अचेतन अनुभवजन्य एवं यथार्थपूर्ण हुन्छ। यसले मानवको महत्त्वपूर्ण पक्षलाई ओगटेको छ औ मानिसको व्यवहारलाई निर्धारित गर्दछ। अचेतनका इच्छाहरू दहिम हुन्छन्। एवं मौका पाए

छद्मरूप लिएर वा साङ्केतिक तवरले भए पनि दिवा-स्वप्न, स्वैर-कल्पना (फेन्टेसी) र स्वप्नको माध्यमबाट चेतनतलमा आउँछन् एवं जागृत हुन्छन् । मानवीय मनको ९०% भाग अचेतन विचारहरूले भरिएको छ । मानिसको व्यक्तित्व-निर्माणमा अचेतन मानसिक प्रक्रियाको केन्द्रिय भूमिका हुन्छ । १९२० तिर फ्रायडले मानवीय व्यक्तित्वसम्बन्धी परिवर्धित धारणालाई प्रस्तुत गरेका थिए । मानिसको व्यक्तित्वको संरचना तीन किसिमको प्रणालीहरूबाट बनेको हुन्छ । ती हुन्- इदम् (इड), अहम् (इगो) र परा अहम् (सुपर इगो) यी संरचनाहरु भए पनि फ्रायडको विचार अनुसार अमूर्त्त एवं परिकल्पनात्मक अवधारणा (कन्सेप्ट) नै हुन् ।

इदम् शब्दको अङ्ग्रेजी रूपान्तर इड हो । यसको उत्पत्ति लैटिन भाषाको 'इट्' शब्दबाट भएको हो, जसको अर्थ 'यो' अर्थात् व्यक्तित्वको शारीरिक आधार हुन्छ । यसमा सबै जन्मजात पैतृक गुणहरू पाइन्छन् । यसभित्र यौन, आक्रामकता (एग्रेसन), एवं अन्य मूल प्रवृत्तिहरू (इन्स्टिङ्टेस) पनि विद्यमान रहन्छन् । यो मानसिक शक्तिको स्रोत हो एवं यसमा व्यक्तिगत अनुभूतिहरू (एक्सपिरिएन्सेस) हुन्छन्, तर यसलाई वस्तुगत यथार्थको ज्ञान हुँदैन । इदम्ले मानकि तनाव बढेको खण्डमा त्यसलाई घटाउने तत्काल कार्य आनन्दको सिद्धान्त (प्लेजर प्रिन्सपल) बाट हुन्छ । यो इदम् पाशविक, अतार्किक, एवं यसलाई बच्चाको मन पनि भन्न सकिन्छ । यसमा चाहना (विस) पूरा गर्ने मानसिक बिम्बहरू पनि हुन्छन् ।

इदम्भित्रै तनाव घटाउने आफ्नो क्षमता नभएकोले अर्को नयाँ मनोवैज्ञानिक प्रक्रियाको विकास हुन्छ जसलाई अहम् भन्दछन् । यसले इदम्का चाहना र इच्छाहरूलाई पूरा गर्छ । यसो गर्नमा अहम्ले बाहिरी वातावरण र परा अहम्सँग तादात्म्य (आइडेन्टिटी) स्थापित गर्छ । अहम्का कार्यहरू- सिक्ने, सोच्ने, तर्क गर्ने, प्रत्यक्षीकरण गर्ने, स्मरण गर्ने, एवं निर्णय गर्ने हुन् । अहम्लाई इदम्को सुसंगठित भागमान्न सकिन्छ । यो व्यक्तित्वको प्रशासक हो । यसले सामाजिक यथार्थको सिद्धान्तले कार्य गर्छ ।

परा अहम् व्यक्तित्वको तेस्रो प्रणाली हो । यसमा समाजको परम्परागत मान्यता, मूल्यहरू र आदर्शहरू हुन्छन् । यो व्यक्तित्वको नैतिक भाग हो । यसको विकास बाल्यकालमा आमा-बाबुको प्रेरणा, शिक्षा, दीक्षा र ज्ञानबाट हुन्छ । मनको यो भाग अति विवेकी, नैतिक र आदर्शवान् हुन्छ । यसले इदम्का अप्रिय चाहनाहरूलाई रोक्दछ एवं अहम्लाई नैतिक लक्ष्यतिर लम्कनमा सहयोग पुऱ्याउँछ ।

व्यक्तित्वको गतिशीलतालाई कायम राख्ने शक्तिलाई मनोउर्जा (लिबिडो) भन्दछन् । यसबाट मूल प्रवृत्ति मूलक कार्यहरू पूरा हुन्छन् । यो मूल प्रवृत्ति दुई प्रकारको हुन्छ जीवनेच्छा (इरोस) र मरणेच्छा (थानाटोस) । जीवनेच्छाद्वारा संरचनात्मक र सृजनात्मक कार्यहरू सम्पादित हुन्छन र मरणेच्छाबाट विध्वंसात्मक वा आक्रामक कार्यहरू पूरा गरिन्छ । फ्रायडको मनोविश्लेष्णात्मक सिद्धान्तअनुसार व्यक्तित्व-विकासमा पाँच वर्षको बाल्यकालको ठूलो महत्त्व हुन्छ । त्यसै बेलामा सबै शीलगुणहरू (ट्रेट्स) को निर्धारण हुन्छ । यसको साथै व्यक्तित्वको विकास कुण्ठा, अन्तर्द्वन्द्व र शारीरिक वृद्धिका प्रक्रियाहरूको प्रत्यत्तरको फलस्वरूप हुन्छ । तादात्म्य र स्थानान्तरणका प्रक्रियाहरूद्वारा मानिसले अन्तर्द्वन्द्वहरूको समाधान गर्छ ।

अहम्ले आफूलाई रूग्ण हुनबाट बचाउन एवं समायोजन (एडजस्टमेन्ट) गर्नको लागि रक्षायुक्तिहरू: स्थानापन्नता, उन्नयन, तादात्म्य,

प्रक्षेपण, प्रतिक्रिया-निर्माण, स्थिरीकरण, प्रतिगमन, दमन, युक्तिकीरण र क्षतिपूर्ति देखाउँछ । रक्षायुक्तिहरूद्वारा अहम्ले मनस्तापी चिन्छ । (न्यूरोटिक एङ्जाइटि) माथि नियन्त्रण प्राप्त गर्छ औ चिन्ताको मात्रा बढ्न दिदैन । रक्षायुक्तिहरु इदम्को संवेगलाई (इम्पल्स) खुला रूपमा व्यक्त हुन दिदैनन् र परा अहम्का चापहरूको विरोध गर्छन् ।

मनोविश्लेषण-सिद्धान्तको मूल आधार मनोलैङ्गिक (साइकोसेक्सुअल) विकास हो । मनोलैङ्गिक शब्दको अर्थ लैङ्गिक मूलप्रवृत्ति (सेक्सुअल इन्स्टिङ्क्ट) हो। यस सिद्धान्तअनुसार व्यक्तित्व-विकास बाल्यकालीन अनभूतिहरू तथा जन्मजात यौन उर्जा (लिविडो) को शृङ्खलाबद्ध विकासमा भर पर्छ । फ्रायडले यस शृङ्खलालाई व्यक्तित्व-निर्माणको लागि निर्णायक मानेका छन् । शरीरका खास अङ्गहरूमा आनन्दको अनुभूति ग्रहण गर्ने क्षमता हुन्छ । ती मनोलैङ्गिक शृङ्लाहरूका नाम हुन्- मौखिक (ओरल), गुदीय (एनल), लैङ्गिक (फैलिक), र जननेन्द्रिक (जेनाइटल) । ती शृङ्लाहरूको वर्णन तल गरिन्छ ।

मौखिक शृङ्खला जन्म पछि प्रारम्भ भएर प्रथम वर्षसम्म रहनछ । यसमा बच्चा धेरै नै आश्रित हुन्छ एवम् उसको मुखलाई उत्तेजना-प्राप्तिको प्रमुख अङ्ग मान्न सकिन्छ । यस अवस्थामा बच्चाले सर्वाधिक आनन्द चुसेर, टोकेर एवं खाने कुराबाट पाउने गर्छ । गुदीय शृङ्खला दुई वर्षदेखि तीन वर्षसम्मको अवस्थाभित्र पर्छ । यसमा बच्चाले मलद्वारबाट दिसा उत्सर्जित गर्ने प्रक्रिया वा त्यसलाई रोक्ने प्रक्रियाबाट आनन्द प्राप्त गर्छ। यसपछि आउने लैङ्गिक अवस्था हो । यस अवस्थाको विकास तीनदेखि पाँच वर्षसम्म हुन्छ । यस अवस्थामा यौनाङ्गबाट बच्चाले आनन्द प्रापत गर्छ । यस पछि लुप्त अवस्था (लेटेन्सी पिरियड) देखा पर्छ जुन ६ वर्षदेखि शुरू भएर १२ वर्षसम्म हुन्छ। जुन ६ वर्षदेखि शुरू भएर १२ वर्षसम्म रहन्छ एवं तदुपरान्त जननेन्द्रिक अवस्था १२ वर्षदेखि प्रारम्भ हुन्छ । यस अवस्थामा विषम लिङ्गी प्रेमतिर बच्चाहरू अग्रसर हुन्छन् । बच्चाहरूका यी अवस्थाहरूमा हुने प्रगतिलाइ एक जटिल अन्तः प्रक्रियाको रूपमा लिइन्छ । यो अन्तः प्रक्रिया वातावरणसँग तादात्म्य गर्नको लागि हुन्छ । आमा-बाबुको माया, प्रेम, दण्ड र पुरस्कारको फलस्वरूप बच्चाहरूमा शील गुणहरूको (ट्रेट्स) बीजारोपण हुन्छ ।

प्रत्येक शृङ्खलालाई अन्तर्द्वन्द्व औ तनावरहित पार्नको लागि सुहाउँदो मात्रामा सन्तुष्टि चाहिन्छ । यदि कुनै खास उमेरमा बच्चालाई थोरै सन्तुष्टि प्राप्त हुन्छ भने आत्मकेन्द्रित (सेल्फ-सेन्टर्ड), आत्म-रत्यात्मक (नार्सिस्टिक), निराश र चिन्तित हुन्छ एवं यसको मात्रा बढी भएमा बच्चाको व्यवहारमा स्थिरीकरण (फिक्सेशन) देखिन्छ औ उसको व्यक्तित्वव पराश्रित (डिपेनडेन्ट) एवम् अपूर्ण हुन जान्छ । स्थिरीकरणको फलस्वरूप व्यक्तित्वको पूर्ण विकासमा अवरोध पर्न जान्छ । स्थिरीकरणको फलस्वरूप व्यक्तित्वको पूर्ण विकासमा अवरोध पर्न जान्छ। यस प्रकार मौखिक स्थिरीकरण (ओरल फिक्सेशन) भएमा तरूण भएर पनि नङ टोक्ने, औंला चुस्ने, हुन्छ एवं गुदीय अवस्थामा कठोरतासाथ बच्चालाई मलोत्सर्जन गराउने तालीम दिएमा उभित्र झर्कने, हठी र अति चासो राख्ने खालका प्रवृत्तिहरू देखा पर्छन् । लैङ्गिक अवस्थामा बाल-बालिकाहरूभित्र आफ्नो विषम लिङ्गी आमा-बाबुप्रति प्रेमे हुने भावना ग्रन्थिहरूको उदय हुन्छ । फ्रायड भन्छन् भावनाग्रन्थिहरू

बाल्यकालका वास्तविक र स्वाभाविक पक्षहरू हुन् । यसबाट कुनै व्यक्ति पनि मुक्त हुन सक्दैन । छोराले आमाप्रति यौन आकर्षण र बाबुप्रति विकर्षण देखाउँछ एवं छोरीले बाबुप्रति यौन आकर्षण तथा आमाप्रति विकर्षण देखाउँछिन् । उक्त सन्दर्भमा छोराभित्र जागृत हुने भावना-पुञ्जलाई मातृग्रन्थि (एडिपस कम्प्लेक्स) औ छोरीभित्र उदय हुने भावना-पुञ्जलाई पितृग्रन्थि (इलेक्ट्राकम्प्लेक्स) भनिन्छ । 'एडिपस' शब्द ग्रीक ट्रेजेडी’'डिपस रेक्स' को नायक एडिपसको नाममा राखेको हो। यस भावना- ग्रन्थिसम्बन्धी विचारको घोर विरोध नव-फ्रायडवादीले राखेको हो । यस भावना-ग्रन्थिसम्बन्धी विचारको घोर विरोध नव-फ्रायडादी विद्वान्हरू तथा समाज-मनोवैज्ञानिकहरूले गरे । मानवशास्त्रीहरूमा मेलिनोवस्की र माटरिट मीडले पनि विरोध जनाए तथा भने फ्रायडको सिद्धान्तलाई मातृसत्ताक संस्कृति एवम् अन्य संस्कृतिहरूमा मान्य हुन सक्तैन ।

लैङ्गिक अवस्थामा बच्चाले अमान्य र अवैध यौनात्मक चाहनाहरू तथा मातृ ग्रन्थिको दमन (रिप्रेसन) गर्छ । यसको समाधान तादात्म्यीकरणबाट (आइडेन्टिफिकेशन) हुन जान्छ। त्यसो हुन नसकेमा बच्चाहरूमा पछि गएर परपीडक (सौडिस्टिक) र स्वपीडक (मेसोकिस्टिक) व्यक्तित्व विकृतिहरू देखा पर्छन्। यस अवस्थापछि लुप्त अवस्था (लेटेन्सी पिरियड) आउँछ । बच्चाहरू यस अवस्थामा समलिङ्गी साथीहरूसँग खेल्न रूचाउँछन्। यो शान्त अवस्था छ देखि १२ वर्षसम्म रहन्छ । तदुपरान्त किशोरावस्थाको आगमन हुन्छ । लैङ्गिक अवस्थाको आत्मकेन्द्रित सन्तुष्टि विषमलिङ्गी साथीहरूसँग सम्बन्धको पारस्परिक सन्तुष्टिमा स्थानान्तरित हुन्छ । क्रमशः उनीहरू समाजको परिपक्व, प्रेमी, उद्योगी र उत्पादक सदस्यको रूपमा अघि बढ्छन् ।

मानसोपचारको फ्रायडवादी विशेष प्रविधिले विश्वलाईनै आश्चर्यचकित पारि दियो । यस प्रविधिमा रोगीको पछिल्तिर बेग्लै कुर्सीमा मनोविश्लेषक बस्छ औ रोगी काउचमा विश्रामावस्थामा रहन्छ अथवा आरामसाथ पल्टन्छ । मनोविश्लेषकले मुक्त साहचर्य पद्धतिको प्रयोग गरेर रोगीका भावनाहरू, घात-प्रतिघात, दुःख, वेदना र पीडाहरूबारे जानकारी प्राप्त गर्छ । प्रायः रोगीले आफ्नो बाल्यकालीन घटनाहरूबारे केही कुरा भन्नमा दहकस मान्छ वा तीव्र विरोध जनाउँछ । यस स्थितिमा रोगीलाई आफ्नो मनमा आएका कुराहरू जस्ताको तस्तै भन्न प्रेरित गरिन्छ । रोगिका घटनात्मक संस्मरणहरू जतिसुकै अप्रिय, अतार्किक र दुःखदायी भए पनि तिनीहरूलाई प्रस्तुत गर्नको लागि आग्रह गरिन्छ । रोगीले आफ्ना दमित भावना र विचारहरूको संज्ञानात्मक (कग्निटिव), र भावनात्मक (अफेक्टिव) पक्षहरूबारे बुझ्न सक्दैन ।

मनोविश्लेष्णात्मक उपचारको प्रारम्भमा रोगीले आफना अतीतका घटनाहरूलाई भन्न वा पुनरूत्पादित गर्न चाहँदैन। प्रतिरोधले गर्दा रोगी अचेतन अन्तर्द्वन्द्वबाट पीडित भइरहन्छ । यसबाट मुक्त हुन सक्दैन । कुशल मनोविश्लेषकले यस्ता दमित आकांक्षाहरूलाई उदाङ्गो पारेर स्पष्ट एवं पुनरनुभूत गराइदिन्छ । यस बाहेक एउटा अर्को उपाय पनि छ जसबाट दमित भावनाहरूलाई छर्लङ्ग पारिन्छ । त्यो स्वप्न-विश्लेषणको पद्धति हो । यसबाट मानसिक अन्तरालमा लुप्त (लेटेन्ट) वा व्यक्त (मेनिफेस्ट) घटनावस्तु (कन्टेन्ट) वा स्मृतिहरूलाई चेतनाको तलमा ल्याइन्छ र

रोगीका मनोग्रन्थिहरूबारे जानकारी प्राप्त गरिन्छ । युङ्गले पनि स्वप्न-विश्लेषण-पद्धतिलाई उपचारको माध्यम मानेका छन् । यसबाट रोगीको अतीतका घटनाहरूलाई अन्तर्दृष्टिपूर्वक विचार गर्न सकिन्छ र उसको स्व. (सेल्फ) लाई बुझ्न सकिन्छ ।

मनोविश्लेषणको उपचार-पद्धतिलाई धेरैजसो रोगीहरूले आफ्नो अतार्किक व्यवहार र प्रवृत्तिले धमिलो पार्छन् त कहिले उपचारकको व्यक्तिगत कमजोरीले पनि वातावरण बिग्रेको पाइन्छ। त्यसकारण रोगीलाई उपयुक्त परामर्श (काउन्सेलिङ्) दिनका लागि संवेगात्मक पुनः शिक्षण (इमोसनल रिएजुकेशन) को प्रयोग गरिन्छ । यो विभिन्न प्रकारको हन्छ । यसबाट रोगीमा दैनिक जीवनका समस्याहरुलाई बुझ्न, सम्झन र जान्न सकिन्छ । रोगीले जब आफ्नो अतीतको संवेगात्मक इतिहासलाई बुझ्न सक्छ र रोगमाथि नियन्त्रण प्राप्त गर्दै प्रगति गर्छ तब उपचार-पद्धति टुङ्गिन्छ तथा रोगी घर फर्कन्छ एवं राम्रो जीवन बिताउन समर्थ हुन्छ । मनेविश्लेषणका प्रविधिहरूमा निक्कै परावर्धन भएको छ र यो एकदम लामो खालको उपचार-पद्धति हो । किंग (१९६५); एवं कुटाश (१९७६) का अध्ययनहरूबाट नयाँ मनोविश्लेषण-पद्धतिहरूबारे जानकारी प्राप्त गर्न सकिन्छ । तर लन्डन विश्वविद्यालयका महान् मनश्चिकित्सक एच. जे. आइजेंक (१९५२) ले ७००० व्यक्तिहरूको जीवनसम्बन्धी इतिहासको अध्ययन गरेर निष्कर्ष निकाले मनोविश्लेष्णबाट मनस्तापका रोगीहरूलाई केही खास फाइदा भएन । यस्तै गरी पौपर (१९६३), र आइजेंकले पनि मनोविश्लेषणको अवैज्ञानिकतालाई दर्शाए । फ्रायड आफ्ना समकालीन तर आफू भन्दा १४ वर्षका जेठा मनोवैज्ञानिक विलियम जेम्स झैं प्रिय एवं लोकमान्य हुन सकेनन् (रिचार्डस, १९९१) । फ्रायडका शिष्यहरूले पनि उनलाईरूचाएनन् र घृणा गरे ।

फ्रायडका शिष्य अल्फ्रेड एडलर (१८७०-१९३७) आफ्ना गुरूका सहयोगी थिए । यी दुवैले १९०२ देखि १९११ सम्म सँगै काम गरे । तयसबेला मनोविश्लेषण-पद्धति भर्खरै विकसित भइरहेको थियो । फ्रायडको मनोविश्लेषणको सिद्धान्तमा कामुकता (सेक्सुएलिटी) र यौनशक्ति (लिबिडो) माथि बढी जोड भएको हुँदा स्वप्नसिद्धान्तमा पनि यौन सङ्केतहरूको झलक पाइन्छ भन्ने उनको विचारलाई धेरै विद्वान्हरूले मन पराएनन् फलतः उनका प्रिय शिष्यहरू पनि उनीबाट भिन्दै भएर आ-आफ्नो मनोविज्ञानको विकास गरे । एडलरमाथि विशेष रूपले हान्स वेहिङ्गर नाम भएका दार्शनिकको प्रभाव परेको थियो । यिनले व्यक्तिलाई उसको अविमान्यता (इन्डिभिजिविलिटी)ले गर्दा आफ्नो वैयक्तिक मनोविज्ञान (इन्डिभिजुअल साइकोलोजी) को इकाई मानेका हुन् । एडलरको मुख्य अवधारणा (कन्सेप्ट) अनुसार सबै मानिसहरूमा कुनै न कुनै प्रकारको हीनताग्रन्थि (इन्फिरियोरिटी कम्प्लेक्स) पाइन्छ । यिनको विचार अनुसार व्यक्ति सदा निश्चित रूपले लक्ष्य (गोल) मा केन्द्रित हुन्छ । व्यक्तिले आफ्नो जीवनशैली (लाइफ स्टाइल) लाई सृजनात्मक (क्रिएटिव) बनाएर आत्मानुभूति (सेल्फ-एक्चुअलाइजुशन) गर्छ । उसको जन्मजात रूचि नै सामाजिकता हो । सदा उच्चता (सुपिरियोरिटी) प्राप्तिको लागि सङ्घर्ष गर्छ एवं अरूको भलो गर्ने चाहना राख्छ । व्यक्तिमा हीनता र उच्चताका भावना ग्रन्थिहरु हुन्छन् । एडलरको विचारअनुसार धेरै माया, ध्यान र स्वतन्त्रताको फलस्वरूप बच्चाहरूमा मनोरूग्नता आउंछ र उनीहरू बर्बाद हुन्छन् । फ्रायडले भनेका भावनाग्रन्थि देखिन्छ । यस्तै

गरी एडलर उपेक्षा (नेगलेक्ट) लाई पनि मनोरूग्णताको कारण मान्दछन् । उसको लागि संसार चिसो र सहानुभूतिहीन छ । आमा-बाबुका व्यङ्ग्यहरू र भर्त्सनाहरूबाट बच्चाको स्वसम्मान (सेल्फ-एस्टिम) घट्छ । आङ्गिक हीनता भएका बच्चाहरूमा असहायभाव (हेल्पलेसनेस्) एडलरको विचार अनुसार नै देखिन्छ । प्राय: जेठो बच्चा ठूलो भएर मनस्तापी, अपराधी, जँडयाहा, र यौन रूपले विकृत हुन जान्छ, किन भने दोस्रो बच्चाको जन्म उपरान्त उसको स्वतन्त्रता र प्रेमको हनन हुन्छ । दोस्रो बच्चा प्रतिस्पर्धात्मक हुन्छ र कान्छो बच्चामाथि दाजु, दिदी, वा अन्यको चाम पर्ने हुँदा महत्त्वाकांक्षी हुन जान्छ । एडलरले जन्मक्रम (वर्थ-आडर) लाई व्यक्तित्व विकासको आधार मानेका छन् । तर यो विचार पनि सर्वमान्य हुन सकेन । हिजो आज एक्लो बच्चा पाउने र पाल्ने रहरले विकसित देशहरूमा एउटा परिवारमा धेरै बच्चाहरू जन्मँदैनन् र धेरै सन्तानहरूको चाहना पनि राखिदैन । यसकारण एडलरको यस विचारको पुष्टि हुन सकेन । उनले निम्न लिखित व्यक्तित्व-प्रकारहरूको उल्लेख गरेका छन् । ती हुन्– शोषक, पराश्रित, पन्छाउने र समाजोपयोगी प्रकारहरू । प्रथम तीन प्रकारहरू रूग्ण व्यक्तित्वका परिचायक हुन् एवं चौथो प्रकार अर्थात् समाजोपयोगी व्यक्तिहरू मात्रै स्वस्थ व्यक्तित्व भएको मानिस हुन्छन् । यी व्यक्तिहरूले आफ्ना समस्याहरूलाई सामाजिक रूचिको सन्दर्भमा हल गर्छन् । एडलरले मानसिक रोगीहरूका बाल्यकालीन स्मृतिहरूको विश्लेषण गरे जसबाट उनले तिनीहरूको जीवनशैली बुझ्ने प्रयास गरेका थिए । यिनले स्वप्न-विश्लेषणलाई उसको व्यक्तिगत लक्ष्य एवम् उसको भविष्यका योजनाहरू जान्नको लागि प्रयोगमा ल्याए । एडलरले अचेतनको साटो व्यक्तिको अपर्याप्तताको क्षतिपूर्ति माथि ध्यान दिए ।

एडलरको विचारअनुसार मनस्तापी र मनोविक्षिपत (साइकोटिक व्यक्तिहरूको जीवनशैली त्रुटिपूर्ण हुन्छ । मनस्तापीव्यक्तिले आक्रामक उपायहरूद्वारा आफ्नो गलत लक्ष्य प्राप्त गर्न खोज्छ । मनोविक्षिप्तहरू स्थायी भ्रम (डेल्यूजन) बाट पीडित हुन्छन् । यस्ता रोगीहरू सन्दिग्ध र कम आत्मविश्वास भएका हुन्छन् । एडलरका अनुयायी रूजेल्फ ड्राइकुर्स (१९६३) भन्छन् हाम्रो समाज नै मनस्तापी भइसकेको छ । हामी सबै मनस्तापीहौं एवं हामीआफ्नो प्रवल महत्त्वाकांक्षाअनुरूप उच्चभन्दा उच्च सम्मानको खोजीमा छौं । त्यसकारण हामीमा अर्कालाई सहयोग गर्ने भावना छैन र भित्रभित्रै हामी भयाक्रान्त छौं । आफैंमाथि शङ्का गर्छौं, आफूलाई अपर्याप्त ठान्दछौं र हीन पनि । हीन भावनाले हाम्रो सामाजिक रूचिलाई सङ्कुचित पछि जसले गर्दा कुसमायोजन (माल एडजस्टमेन्ट) र मानसिक रोगलाई निम्त्याउँछ । यसै कारणले गर्दा एडलर समानताका पक्षपाती थिए एवं व्यक्तिको क्षमताको सर्वाधिक विकास होस् भन्ने चाहना राख्दथे । एडलरको मनोविज्ञानमाथि एन्सवाकरद्वय (१९७३) ले निक्कै रोचक पुस्तक-सम्पादन गरेका छन् ।

फ्रायडका अर्का सहयोगी कार्ल गुस्टभ युङ्ग थिए । यिनले फ्रायडको 'यौन उर्जा (लिविडो)' सिद्धान्तको विरोध गरे एवं विश्लेषणात्मक मनोविज्ञान (एनालिटिकल साइकोलोजी) को स्थापना आफ्ना अनुयायीहरूसँग मिलेर गरे । युङ्गको विचारअनुसार यौन उर्जालाई जीवन-प्रक्रिया-उर्जा (लाइफ-प्रोसेस-एनर्जी) को रूपमा लिइन्छ । मानसिक उर्जा (साइकिक एनर्जि) को प्रवाह चेतन अहम्बाट अचेतनतिर जान्छ औ सन्तुलन र साम्य कायम हुन्छ । युङ्गको

विचारमा 'अहम्' चेतनाको केन्द्र हो। यसको महत्त्वपूर्ण भूमिकालाई एकीकरण गर्ने शक्तिको रूपमा लिन सकिन्छ। यिनले चेतन र अचेतनको बृहद् विश्लेषण गरे। यिनले फ्रायड र एडलर दुवैको विरोध गरे एवं व्यक्तिको गतिशीलतामा जीवन उर्जाको महत्त्वबारे प्रकाश पारेका छन्। चेतनामा मकुन्डो (पर्सोना) पर्छ, जसबाट व्यक्तिले आफ्नो यथार्थ स्वरूपलाई लुकाउन सक्छ। यसको फलस्वरूप अरू व्यक्तिहरूसँग सम्बन्ध स्थापन गर्छ एवं समाजमा एउटा खास कार्यहरू (रोल्स) पूरा गर्छ। अविकसित मकुन्डो भएका व्यक्तिहरूको व्यवहारमा अकुशलता र प्रतिस्पर्धामा आउँछ। मकुन्डोको अध्ययनबाट व्यक्तिको महत्त्वाकांक्षालाई बुझ्न सकिन्छ। चेतनमा व्यक्तिको अहम् पनि पर्छ। अचेतनमा व्यक्तिगत अचेतन (पर्सनल अन्कन्सस), समूह अचेतन (कलेक्टिव अन्कन्सस), छायाँ (स्या) (जसलाई पशुताको अवशेष भन्दछन्) र संस्कार-प्रतिमा (आर्किटाइप्स) पाइन्छन्। पुरुषमा नारी संस्कार-प्रतिमा (एनिमा) तथा नारीमा पुरुष संस्कार प्रतिमा (एनिमस) पाइन्छ। मानव जातिकै आदिम प्रवृत्तिहरू, खाँचाहरू र महत्त्वाकांक्षाहरूका संस्कार-प्रतिमाहरू व्यक्तिको समूह अचेतनको अन्तरालमा रहि रहन्छन्। यसमा दमित चाहनाहरूको पनि सङ्कलन पाइन्छ। केही विशेष संस्कार-प्रतिमाहरूमा साधु, सन्त, राक्षस, गुरु, शिष्य, हत्यारा, भगवान्, माता, पिता, बन्धु आदि पर्छन्। युङ्गले ऐतिहासिक, र मानवशास्त्रीय चासोको महत्त्वबारे प्रकाश पार्दै भनेका छन् कुनै व्यक्तिको मनोविश्लेषण गर्दा यी कुराहरूमाथि ध्यान दिनु आवश्यक देखिन्छ।

युङ्गको विचारअनुसार वैयक्तिकीकरण (इन्डिभिजुएशन) व्यक्तित्वको आंतरिक एवं अनौठा गुणहरू फक्रनु (अनफोल्डिङ) हो। जीवनको मध्यान्हपछि आध्यात्मिकता र सांस्कृतिक मूल्यहरूतिर क्रमशः रुचि बढ्दै जान्छ। युङ्ग भन्छन्- विपरीतताको समन्वय नै जीवन हो। जस्तै- जन्म र मृत्यु; सुख र दुख; राम्रो र खराब; प्रेम र घृणा, चेतन र अचेतन; हर्ष र विषाद;'सोच्ने र अनुभव गर्ने; क्रोध र शान्ति, अन्तर्मुखता (इन्ट्रोभर्जन) र बहिर्मुखता (एक्स्ट्रोभर्जन) आदि। यस्तै ताओवादी दार्शनिकहरूको विचारमा यीन र याङ्गका सङ्केतहरू पनि हुन सक्छन्। यी दुवै पारस्परिक विषमताहरूको तनाव र ज्यादतिबाट उर्जा प्रवाहित हुन्छ र जीवन भविष्योन्मुखी भएर अघि बढ्छ। कसैको व्यक्तित्व पनि एकोहोरो हुँदैन। आफ्नो मौलिक विचार राख्दै, युङ्गले तीव्र संवेगात्मक विचारहरूको जटिल एकीकरणलाई मनोग्रन्थि (पावर-कम्प्लेक्स) आदि। मनोग्रन्थिहरूको प्रयोग फ्रायड र एडलरले गरेका छन्, तर यसका आविष्कारक युङ्ग नै हुन्।

युङ्गले फ्रायडको स्थिरीकरण (फिक्सेसन) प्रक्रियालाई मान्दैनन् औ जीवन-उर्जा (लिबिडो) को गतिशीलता बाहिरी वस्तुतिर वा आफ्नै भित्र प्रवाहित हुन्छ भन्ने विचार राख्छन्। यिनको अनुसार चरित्रका चार क्रियात्मक प्रकारहरू हुन्छन्। उदारहणको लागि सोच्ने, सोच्ने, अनुभूति गर्ने, संवेदना ग्रहण गर्ने, र मनन गर्ने। यी मनोवैज्ञानिक चार प्रकारहरूलाई अन्तर्मुखता र बहिर्मुखताका दुई बेग्लाबेग्लै प्रखण्डहरूमा विभाजित गर्न सकिन्छ। यस प्रकार कुल आठ प्रकारका चरित्रहरू युङ्गले बताएका छन्। सोच्ने र अनुभूति गर्ने प्रकारहरू युक्तिसङ्गत हुन्। एवं संवेदना ग्रहण गर्ने तथा मनन गर्ने प्रकारहरूलाई युक्तिहीन कार्य हुन्। हुन त युङ्गका प्रकारहरूमा शुद्ध अन्तर्मुखता र बहिर्मुखता पाइँदैनन्, अपितु यी आठ प्रकारहरूबाट मानिसको स्व.

(सेल्फ) वा आत्म (साइके) लाई बुझ्न सकिन्छ । युङ्गले अफ्रिकी जातिको स्वप्न-विश्लेषण गरेर स्पष्ट पारे इच्छा-पूर्ति भन्दा अन्य उद्देश्यहरू पनि स्वप्नमा पाइन्छन् । स्वप्नबाट सृजनात्मक समाधान, भविष्यवाणी, क्षतिपूर्ति र मनोवैज्ञानिक सन्तुलन कायम हुन्छ । व्यक्तित्वका विभिन्न घटकहरूको (कम्पोनेन्ट) बीच अन्तर्द्वन्द्व मच्चिएमा मनस्ताप देखिन्छ, जस्तै– अहम् र छाया; मकुन्डो र पुरुष वा नारी-संस्कार-प्रतिमा; एवं मकुन्डो र छायाको बीचमा सङ्घर्ष उत्पन्न भएमा व्यक्ति मनस्तापी हुन जान्छ । यिनीहरूको जीवन-उर्जा प्रतिगमित (रिग्रेस्ड) भएर अचेतनमा पस्छ । यसको फलस्वरूप सामान्य प्रगतिका कार्यहरू अवरूद्ध हुन्छन् । मनस्तापीहरू प्रायः मनोग्रन्थिहरूसँग सङ्घर्ष गर्न सक्छन् । तर मनोविक्षिक्षतहरूमा संस्कार-प्रतिभाहरूको ठूलो बाढी आउँछ । पहिलो व्यक्ति थिए जसले मनोविदलता (स्कित्सोप्रलेपनष) का रोगीहरूको उपचारमा मनोविश्लेषणको प्रयोग गरे । यसो हुनमा उनले मनोवैज्ञानिक (साइकोसोमेटिक) यान्त्रिकतामा त्रुटिको सम्भावना औंल्याए ।

मनश्चिकित्साको प्रारम्भमा युङ्गले पनि सम्मोहनको प्रयोग गरेका हुन्, तर उनी यसबाट सन्तुष्ट नभएका हुँदा स्वप्न एवं चित्रकलाको विशलेषणद्वारा पनि रोगीको अचेतन विचारहरूलाई बुझ्ने प्रयासहरू गरे । आफ्नो उपचारको क्रममा युङ्गले विभिन्न प्रविधिहरूको प्रयोग गरेका थिए । यी प्रविधिहरू- अन्तर्वाता, पेन्टिङ्ग, चित्रकला, वस्तुकला, नमूना-निर्माण, गीत गाउने, र अभिनय गर्ने आदि हुन् । आफ्नो दक्ष उपचारको श्रृङ्खलामा विरेचन (केयार्सिस), स्पष्टीकरण (एलुसिडेसन), शिक्षण (एजुकेशन) र स्थानान्तरणको साथै रूपान्तरण (ट्रान्सफरमेशन वथ ट्रान्सफरेन्स) को पनि प्रयोग गरेका हुन् । उपचारको प्रारम्भमा रोगीको संवेगात्मक तनावलाई विरेचनद्वारा हटाउने कार्य गरिन्छ । रोगीको मनमा उपचारकप्रति दृढ विश्वास जागृत हुनु आवश्यक देखिन्छ । उपचारक र रोगीमा राम्रो र उपयुक्त सम्बन्ध स्थापित हुन जान्छ । युङ्गको ठूलो योगदान शब्द-साहचर्य-परीक्षण (वर्ड-एसोयसिएशन टेस्ट) को निर्माण पनि हो । यसबाट उनले रोगीको मनोग्रन्थिहरू पनि बुझ्ने प्रयास गरे । चिकित्साको क्रममा यथार्थहीन रचेर-कल्पनाहरू (फेन्टेसी) एवं अपरिपक्व विचारहरूलाई उदाङ्गो पारेर मनस्तापका अथवा मनोविक्षिप्तिका लक्षणहरू पत्ता लगाइन्छ । यसपछि रोगीलाई उसको रोगका कारणहरूबारे शिक्षा दिइन्छ । औसतभन्दा बढी बुद्धि भएका व्यक्तिहरूलाई स्थानान्तरण अर्थात् रोगीको समूह अचेतनमा लुकको संसकार-प्रतिभाहरूलाई वैयक्तिकीकरणतिर प्रेरित गर्दै छर्लङ्ग पारिन्छ । यसबाट रोगीमा नवजीवनको प्रवाह जागृत हुन्छ । उसमा रूपान्तरण भएको देखिन्छ एवं रोगीलाई सप्ताहमा एक वा दुई पटक मानसिक उपचारको लागि ल्याइन्छ । फ्रायडको मनोविश्लेषणले अचेतन, यौन र शैशवकालीन निर्धारकहरूमाथि बढी जोड दिएकोले हार्वर्ड विश्वविद्यालयका मनोविज्ञानका प्राध्यापक आर. आर. सियर्स (१९४३) ले निक्कै कटु आलोचना र खण्डन गरे । ब्रियर्ली (१९५१) जस्ता विद्वान्‌ले पनि सांस्कृतिक पक्षहरूमाथि ध्यान दिन एवं तिनीहरूबाट प्राप्त हुने अभिप्रेरणाहरूको अध्ययनलाई महत्त्व दिन थाले । मनोविश्लेषणका धेरै कमीहरूलाई एडलर र युङ्गले सच्याए एवं यसको नवीकरण गरे । यी दुवै मनोविश्लेषकहरूले फ्रायडको मनोविश्लेषण-प्रविधिलाई रूपान्तरित र परिवर्धित गर्नमा समर्थ भए । त्यसै वेलामा अहम्-मनोविज्ञान (इगो-

साइकोलोजी) को उदय भयो । त्यसका अग्रणीहरूमा हेन्ज हार्टम्यान, मर्नेस्ट क्रिस, रूडोल्फ लोएन्स्टिन, डेभिड एपापोर्ट, एरिक एरिक्सन, अन्ना फ्रायड आदि हुन्। यहाँ विशेष गरेर नव-फ्रायडवादीहरू करेन हॅर्नी, हैरी स्टक सलिवन, एरिकफ्रम, एरिक्शन र ओटो ऱ्याङ्कका योगदानबारे चर्चा गरिन्छ ।

करेन हर्ने (१८८५-१९५२) को नाम नारी-मनोविश्लेषकको रूपमा विश्व प्रसिद्ध भएको देखिन्छ । यिनी एडलरको सृजनात्मकताको अवधारणा (कन्सेप्ट) लाई स्वीकार गर्छिन् एवं मानिसमाथि संस्कृतिको प्रबल प्रभावबारे स्पष्ट विचार राख्छिन्। यिनी फ्रायडको अचेतन प्रक्रियाहरू र अचेतनबाट हुने दमन (रिप्रेसन) का अवधारणाहरूलाई पनि स्वीकार गर्छिन् तर एडलरको पूर्णतावाद (होलिज्म) लाई मान्दिनन् । हर्नेको मनस्तापसम्बन्धी विचारबाट बुझिन्छ यो व्यक्तिहरूको शैशवकालीन पारस्परिक सम्बन्धबाट जागृत हुन्छ। प्राय: आमाबाबुको प्रबलता (डोमिनेन्स), अति सुरक्षात्मकता (ओभरप्रोटेक्सन), अतिप्यार (ओवर इन्डल्जेन्स), तिरस्कार (ह्यूमिलिएसन), क्रुरता (ब्रुटालिटी), पूर्णता (परफेक्शन), पाखन्ड (हाइपोक्रेसी) र अस्थिरता (इन्कन्सिस्टेन) बाट उत्पन्न हुन्छ । हर्नेको मतअनुसार मनस्ताप (न्यूरोसिस) का तीन लक्षणहरू देखा पर्छन्। जस्तै- असहायता (हेल्पलेसनेस), आक्रामकता (एग्रोसिभनेस), अथवा अपकर्षण (डिटचाचमेन्ट) । असहायावस्थामा व्यक्ति अन्य मानिसहरूतिर आकर्षित हुन्छ, आक्रामकताको पृष्ठभूमिमा प्रबलता देखाउनको लागि अन्य व्यक्तिहरूको विरुद्धमा सङ्घर्ष गर्छ र आकर्षणको फलस्वरूप अरू मानिसहरूभन्दा टाढा जान्छ । यिनको भनाइअनुसार प्राथमिक चिन्ता (बेसिक एङ्जाइटी) को अर्थ एक्लोपनाको अनुभूति हो । यसको कारक आमाबाबुको त्रुटि हो । कहिलेकाहीं रूग्ण आदर्शबिम्ब र स्वस्थ्य आदर्शविम्बबीच सङ्घर्ष मच्चिनाले पनि मनस्ताप देखिन्छ । हर्नेको मतअनुसार अन्तर्मुखता मनस्ताप जस्तै हो जसमा व्यक्ति कसैबाट आकर्षित हुन्छ। अतिनिराशा, परिवर्तनको भय, अति अनिर्णय, तिरस्कार, आशङ्काले भरिएको लज्जा, परपीडनपूर्ण व्यवहार एवं धेरै थकानबाट पनि मनस्ताप हुन सक्छ । फ्रायड जस्तै हर्नेले मुक्त साहचर्य र विवेचनाको प्रयोग गरेकी हुन् । रोगीको आत्म-भर्त्सना (सेल्फकन्टेम्प्ट) को भावलाई हटाइन्छ । हर्नेको मनश्चिकित्सा-प्रणालीमा रोगीको दमित, आन्तरिक सङ्घर्षलाई हटाइन्छ वा प्रकाशमा ल्याइन्छ र उसलाई यथार्थ-स्व (रियल-सेल्फ) को अनुभूति गराइन्छ । यसबाट उसमा आत्मसम्मान (सेल्फ-एस्टिम) को भावना जागृत हुन्छ । अन्तमा रोगीका नैतिक मूल्यहरूमाथि पनि ध्यान दिनुपर्छ । यिनले आफ्नो मनश्चिकित्सा-पद्धतिमा रोगीको अन्तर्द्वन्द्व हटाउने एवं उसको आत्मपराजय (सेल्फ-डिफिटिङ) को भावनालाई निर्मूल पर्ने कार्यहरू गरिन् । यसको सार्थ प्रतिरोध र स्थानान्तरणको माध्यमबाट रोगीमा आत्मविश्लेषण र समझदारी बढाउने कार्य गरेर हर्नेलाई फ्रायड जस्तै उपचार गर्नमा सफलता प्राप्त भयो । यिनका महत्त्वपूर्ण अन्तिम दुई पुस्तकहरू- "आवर इन्नर कन्फिलक्ट्स" (१९४५) र 'न्यूरोसिस एन्ड ह्यूमन ग्रोथ" (१९५०) बहुचर्चित छन् ।

एरिक फ्रम (१९००-१९८०) ले मनोविश्लेषणको तालीम १९३२ मा बर्लिनको साइकोएनालिटिक इन्स्टिच्यूटमा लिएका थिए । यिनका शिक्षकहरूमा कार्ल अब्राहम, सेन्डर रेडो, थियोडोर रिक र फ्रान्ज अलेक्जेन्डर थिए । फ्रममाथि कार्लमार्क्सको निक्कै प्रभाव

परेको थियो । यिनले लेखेका पुस्तकहरूमा 'स्केप फ्रम फ्रिडम' (१९४१), 'मैन फर हिमसेल्फ' (१९४७), 'साइकोएनालिसिस एन्ड रेलिजन' (१९५०), 'दि सेन सोसाइटी' (१९५५), 'दि क्राइसिस अफ साइकोएनालिसिस' (१९७०), एवं 'दि एटमी अफ ह्यूमन डिस्ट्रिक्टिभनेस' (१९७३) धेरै महत्त्वपूर्ण छन् । यिनको मनोविश्लेषण मानववादी छ । यिनले फ्रायड जस्तै स्वप्नमा अचेतन इच्छापूर्त्तिलाई स्वीकार गरेका छन्, तर यौनात्मक क्षतिपूर्ति वा इच्छापूर्त्तिलाई अस्वीकार पनि गर्छन । स्वप्न पनि यथार्थ सत्यमा आधारित छ भन्ने दृष्टिकोण यिनले प्रस्तुत गरे । यिनी भन्छन् मानिस सर्वप्रथम सामाजिक प्राणी हो । मानिसको संस्कृतिले नै उसको शारीरिक कमजोरीलाई दर्शाउँछ । परिपक्व प्रेमको विकासबाट संसारमा सामाजिकताले सवल जरो गाड्न सक्छ । यस स्थितिमा फ्रमका विचारहरूलाई एडलरका विचारसँग दाँज्न सकिन्छ । प्रेम व्यक्तिको सम्वन्धलाई मात्र देखाउँदैन अपितु सम्पूर्ण संसारलाई यो चारित्रिक विशेषताले एकवद्ध पार्छ । यिनले फ्रायडको 'इदम', 'अहम्' र 'पराअहम्' जस्ता व्यक्तित्वका संरचनात्मक अवधारणाहरूलाई स्वीकार्दैनन् । तर अचेतनलाई महत्त्व दिन्छन् एवं रक्षायुक्तिहरू-प्रक्षेपण, प्रतिक्रिया-निर्माण, युक्तिकीकरण, प्रतिगमन, तादात्म्य, स्वैर कल्पना र दमनलाई मान्दछन् । फ्रमको सबभन्दा ठूलो योगदान चरित्रको प्रकारहरूको विषयमा दिएको विचार हो । यिनको मतअनुसार मानिस निम्नलिखित प्रकारका हुन्छन् (१) उत्पादक (प्रोडक्टिभ), (२) अनुत्पादक (ननप्रोडक्टिभ), (३) ग्राहक (रसेप्टिभ), (४) स्वार्थी (एक्सप्ल्वाइटेटिभ), (५) सङ्ग्रही (होर्डिङ) र (६) विध्वंसात्मक, (नेक्रोफिलस) । उत्पादक व्यक्ति जीवनप्रेमी (बायोफिलस), सृजनात्मक, तर्कपूर्ण र सहयोगी हुन्छ; अनुत्पादक व्यक्ति स्वप्रेमी (नार्सिस्टिक), धर्म र शक्तिप्रति क्रियात्मक बाध्यता (कम्पल्सन) र पलायनवादी प्रवृत्ति देखाउँछ । ग्राहक व्यक्ति अरूको आश्रय र भरमा रहन्छ । स्वार्थी व्यक्ति उत्पादक नभएर, अरूलाई ठगेर, लुटेर आफ्नो लक्ष्य प्राप्त गर्छ । सङ्ग्रही व्यक्ति ढिपी गर्ने खालको सफा, नियमबद्ध र हठी हुन्छ । विध्वंसात्मक व्यक्ति, आक्रामक, आतङ्कवादी र हिंस्रक हुन्छ । मर्न र मार्न तत्पर हुन्छ ।

फ्रमले मनस्तापलाई अनुत्पादक चरित्रको फलस्वरूप हुने रूग्णता र दुई विरोधी शक्तिहरूको बीच हुने सङ्घर्ष मानेका छन् । आमाबाबुको व्यवहारले अनुभूति गर्ने स्वस्थ जन्मजात शक्ति र स्वतन्त्रतालाई बाधा पुऱ्याउँछ । यसको साथै व्यक्तिको यथार्थ स्व (रियल-सेल्फ) मा प्रतिगमन देखिन्छ । आमाबाबुका रूग्ण व्यवहारले गर्दा र आफ्नै संस्कृतिले गर्दा पनि मनस्ताप उत्पन्न हुन्छ । फ्रम समाज-सुधारक, अन्तर्द्रष्टा एवं चिन्तक थिए । यिनी शोषणरहित आदर्शयुक्त प्रजातन्त्रात्मक समाजवाद चाहन्थे । समाजको संरचना र कार्यको यिनले पुनर्निर्माण गर्न चाहेका थिए । मनश्चिकित्साको लागि यिनले फ्रायडको मुक्त साहचर्य, प्रतिरोध, स्थानान्तरण र प्रतिस्थानान्तरणलाई स्वप्न-विश्लेषणसँग विश्लेषित गर्न आवश्यक ठान्दथे । यसको साथै एडलरले जस्तै बाल्यकालीन संस्मरणहरूको विश्लेषण र हर्नेले बौद्धिक र संवेगात्मक अन्तर्दृष्टिद्वारा मनोवश्लेषणलाई सबल बनाउन चाहेका हुन् । यसप्रकार यिनले रोगीको आत्मपराजयको भावनालाई हटाएर उसमा प्रेम गर्ने क्षमताको विकास गराउनमा सफलता प्राप्त गर्न सके (इभान्स, १९६६) ।

हैरी स्टक सलिवन (१८९२-१९४९) नव-

फ्रायडवादी मनोविश्लेषक थिए । यिनले व्यक्तित्व सन्तुलनको समाजवादी पक्षलाई महत्त्वपूर्ण माने तथा स्व-प्रणाली (सेल्फ-सिस्टम), र आत्मसम्मान (सेल्फ-एस्टिम) को भावनालाई व्यक्तित्वको गतिशीलताको केन्द्र मानेका छन् ।मनश्चिकित्सा (साइक्याट्री) को क्षेत्रमा यिनले निक्कै योगदान गरेका हुन् । विशेष रूपले मनोविचलताका रोगीहरूको सम्यक् उपचार-पद्धतिको पनि विकास गर्नमा सलिवन समर्थ भए । यिनी फ्रायड, एडोल्फ मायर, जर्जमीड, इडवर्ड सेपीर, रूथ बेनेडिक्ट र लियोनार्ड कौटरेलबाट प्रभावित थिए । यिनले लेखेका दुई पुस्तकहरू- 'दि इन्ठर पर्सनल थ्योरी अफ साइकियाट्री' (१९५३), एवं 'दि साइक्रियाट्रिक इन्टरभ्यू' (१९५४) अति प्रसिद्ध छन् । सलिवनको विचारअनुसार अन्तर्वैयक्तिक परिस्थिति र घटनाको विश्लेषणबाट व्यक्तित्वको अध्ययन गर्न सकिन्छ ।व्यक्तित्वलाई यिनी परिकल्पनात्मक अवधारणा (हाइपोथेटिकल कन्सेप्ट) को रूपमा स्वीकार गर्छन् । यिनको मतअनुसार याद गर्ने, सोच्ने र कल्पना गर्ने प्रक्रियाहरू अन्तर्वैयक्तिक हुन् । यिनी भन्छन् । हाम्रो जीवनमा तनाव (टेन्सन) हुन्छ । यो तनाव प्राणीको आवश्यकताहरूको कारण र चिन्ताको कारण पनि हुन सक्छ । व्यक्तिले आफ्नो र अन्य मानिसहरूको विषयमा केही मानसिक प्रतिभाहरू बनाउँछ । यिनै प्रतिभाहरूको माध्यमद्वारा आफूलाई एवं अन्य व्यक्तिहरूलाई राम्रो वा नराम्रो ठान्दछ । सलिवनले व्यक्तित्व-विकासका सात अवस्थाहरूको उल्लेख गरेका छन् । ती अवस्थाहरू: शैशव, बाल्यकाल, उत्तरवाल्यावस्था, पूर्वकिशोरावस्था, प्रारम्भिक किशोरावस्था, उत्तर किशोरावस्था, एवं तरुणावस्था हुन् । बालक-बालिकाहरूके सामाजीकरणमा आमाको मुख्य भूमिका देखिन्छ ।आमाका चिन्ता र विषाद बालकमा पनि प्रक्षेपित हुन्छन् ।

सलिवनको मतअनुसार मनस्ताप र मनोविचलता रूग्ण वा विकृत अन्तर्वैयक्तिक (इन्टरपर्सनल) सम्बन्धले गर्दा हुन्छ । यी रोगहरूका कारणहरूमा आमाको अतिचिन्ता, एक्लोपना, अनिश्चित दण्ड, न्यानो मायाको कमी, राम्रा दौंतरीहरू नपाइनु र उन्नयन (सब्लिमेसन) को कमीलाई लिन सकिन्छ । यी कारणहरूले गर्दा व्यक्तिको आत्मसम्मान घट्ने, अतिजडता (रिजिडिटी), र स्वप्रणालीमा असन्तुलन उत्पन्न हुन्छ । सलिवनको मतअनुसार मनोविचलताका कारणहरू बाल्यकालीन संवेगात्मक विकारहरू, अति चिन्ता र आत्म-सम्मानमा लाग्ने आघातहरु हुन् । यिनको मनश्चिकित्सा, सिकाइका प्रक्रियाहरूमा आधारित छ । रोगीको स्वप्रणालीमा सन्तुलन स्थापित गर्नु नै उपचार को उद्देश्य हुन्छ । मनश्चिकित्सात्मक अन्तर्वार्ता-प्रविधिद्वारा रोगीको स्थिति बुझिन्छ एवं रोगीको कार्यमा के सहयोग पुर्‍याउनुपर्छ भन्ने विषयमा विस्तृत जानकारी प्राप्त गर्न सकिन्छ ।

१९०२ मा जन्मेका एरिक होमबर्गर एरिक्सन नवफ्रायडवादी मनोविश्लेषकहरूमा अग्रणी मानिएका छन् । यिनले अहम्को विकासबारे महत्त्वपूर्ण कार्य गरेका छन् । यिनका पुस्तकहरूमा 'चाइल्डहुड एन्ड सोसाइटी' (१९६३), 'गान्धीज ट्रुथ' (१९६९), 'ट्वायज् एन्ड रिजन्स' (१९७७) र 'एडल्टहुड' (१९७८) अति प्रसिद्ध छन् । एरिक्सनको मतअनुसार अहम्को मनस्सामाजिक विकास आठ श्रृङ्खलाहरूमा क्रमबद्ध रूपले हुन्छ । ती हुन्- शैशवावस्था, प्रारम्भिक बाल्यावस्था, क्रीडावस्था, विद्यालयावस्था, किशोरावस्था, पूर्वतरूणावस्था, मध्यतरूणावस्था, र

बृद्धावस्था । यी अवस्थाहरूमा क्रमश: अहम्को श्रृङ्खलाबद्ध विकास हुन्छ। ती श्रृङ्खलाहरूमा निम्न मानसिक विकासहरू यथाक्रम हुन्छन्- जस्तै, आशा, इच्छाशक्ति, उद्देश्य, प्रतिस्पर्धा, विश्वास, प्रेम, सुरक्षा र बुद्धि। प्रत्येक श्रृङ्खलामा अहम्को सामाजिक विकास हुने प्रक्रियामा सङ्कटको अवस्था आउँछ जसलाई पार गरेर मात्र अन्तमा परिपक्वावस्था प्राप्त हुन्छ। एरिक्सनले फ्रायडको सैद्धान्तिक व्यक्तित्व संरचनासम्बन्धी विचारहरूलाई स्वीकार गर्छन्, तर ५ वर्षको उमेरमा बच्चाको मनोलैङ्गिक विकास सम्पन्न हुने कुरामा विश्वास राख्दैनथे । यिनी इदम्लाई होइन 'अहम्' लाई व्यक्तित्वको केन्द्र मान्दछन् । बच्चाहरूमा देखिने अविश्वास, लज्जा, अपराध-प्रवृत्ति, हीनताभाव, एक्लोपना, पथभ्रष्टता र निराशाका भावनाहरूलाई निर्मूल पार्नु आवश्यक देखिन्छ। एरिक्सनलाई मनऐतिहासिक विश्लेषण (साइकोहिस्टोरिकल एनालिसिस) को पनि अग्रणी मानिन्छ। यिनले संसारमा ख्याति प्राप्त महापुरूषहरूको जीवनी लेखेका छन् । ती महापुरूषहरूमा-थोमस जेफर्सन, मैक्सिम गोर्की, जर्ज बर्नार्ड शा, मार्टिन लूथर, महात्मा गान्धी र एडोल्फ हिटलर हुन् ।

एरिक्सनको अनुसार मनस्ताप र मनोविक्षिप्तिबाट पीडित व्यक्तिहरूमो तादात्म्य-भावनाको विकृति पाइन्छ । यिनीहरू आफ्ना अनुभूतिहरूमो नियन्त्रण गर्न सक्दैनन् । यिनी भन्छन् अरूहरूमाथि विश्वास नगर्न सकेकोले मानिसलाई मनोक्विलता हुन्छ। गुदीय अवस्थामा हुने स्थिरीकरणको फलस्वरूप चिन्तन र क्रियात्मक बाध्यताको मनोरोग हुन्छ। सामाजिक आघातले गर्दा, शारीरिक रोग र अन्य असफलताहरूले गर्दा मनोरूग्णताको उदय हुन्छ । एरिक्सन भन्छन् स्वप्नलाई होइन खेललाई बच्चाहरूको अचेतनमा प्रवेश गर्ने राजकीय पथ मान्न सकिन्छ । बाल मनोविश्लेषकको रूपमा क्रीडोपचारद्वारा (खेल उपचार) (प्ले थेरपी) को महत्त्वबारे प्रकाश पारेका छन् । उपचारको सन्दर्भमा रोगी अचेतन रूपमा प्रतिरोध पनि देखाउँछ। उपचारकले उपयुक्त वातावरण र प्रेम भावद्वारा यसको विश्लेषण गर्नुपर्छ। उपचार काप्रक्रियाहरु उपचारकको व्यक्तित्व एवं तादात्म्य- भावसँग मेल खाने हुनुपर्छ ।

ओटो र्‍याङ्क (१८८४-१९३९) पनि एडलर र युङ्ग जस्तै फ्रायडसँग काम गर्दथे र सैद्धान्तिक मतभेदको फलस्वरूप उनीबाट अलग्ग भए। र्‍याङ्कको विश्वास थियो 'जन्म' व्यक्तिको जीवनको एउटा कठोर सत्य हो । गर्भबाट बाहिर निस्कनासाथ व्यक्तिको असुरक्षा बढ्न थाल्छ र उसलाई असुरक्षाले गर्दा चिन्ताले ग्रस्त पार्छ। आफ्नो क्षमताको उचित विकास नभएमा व्यक्ति असामान्य देखिन्छ । यिनले फ्रायडको मुक्तसाहचर्यको पद्धतिलाई स्वीकार गरेनन्, किनकि यसमा रोगी निष्क्रिय रहन्छ । अत: यिनले गव्यात्मक-सम्बन्ध चिकित्सा एवम् अनिर्देशात्मक चिकित्सा-पद्धतिको विकास गरेका थिए ।

मनोविश्लेषण-पद्धतिको प्रयोग राष्ट्रिय चरित्र (नेशनल कैरेक्टर) को अध्ययनको लागि गरियो । जियोफ्रे गोरर (१९४३) ले जापानी चरित्रहरूमाथि प्रकाश पार्दै भने म जापानीहरूको अतिसफा र पूर्णतावादी आचार-विचार उनीहरूको सांस्कृतकि क्रिया-कलापहरूको प्राप्त भएजस्तो प्रतीत हुन्छ । कार्डिनर र ओभेरे (१९५१) ले मनोविश्लेषणात्मक अन्तर्वार्ताद्वारा अमेरिकी हब्सीहरूको नमूना व्यक्तित्व (मोडाल पर्सनालिटी) को अध्ययन गरेका छन्। सेपीर (१९४८) र मीड (१९४२, १९४६) ले मनोविश्लेषणको सहायतावाट व्यक्तित्व र

संस्कृतिको अटूट सम्बन्धको अध्ययन गर्न सके। कार्डिनरले पनि फ्रायडको लिबिडो सिद्धान्तको खण्डन गरे । उनी फ्रायडको मनोलैङ्गिक विकास-शृङ्खलालाइ पनि मान्दैनन्। कार्डिनर ले पनि अहम्को केन्द्रिय भूमिकाबारे विस्तृत व्याख्या गरेका छन् ।

मनोविश्लेषणलाई आधार मानेर डिक्सले (१९५०) जर्मन र रसियन (१९५२) चरित्रहरूको अध्ययन गरे । वेस्टन लाबारे (१९४६) ले जापानी बाल-बालिकाहरूको चरित्रको अध्ययन गरे एवं तिनीहरूमा देखिने क्रियात्मक बाध्यताको वर्णन सफलतापूर्वक गरे ।

फ्रायडका अनुयायी गेजा रोहिम (१९३२, १९४३, १९४७) एडिपस कम्प्लेक्सको सार्वभौमतालाई स्वीकार गर्छन् एवं फ्रायडको प्राचीन मनोविश्लेषण-पद्धतिलाई नै समर्थन गर्छन् । यिनले सोमाली राष्ट्रिय चरित्रको अध्ययन एवं नोरमैनवी द्वीपका बच्चाहरूको खेलको व्याख्या गरेका छन्। नव-फ्रायडवादी कार्डिनरले मनोविश्लेषलाई समाजशास्त्रसँग जोड्ने प्रयास गरेका छन् । स्वयं फ्रायडले लियोनार्डो दा भिन्चीको बाल्यकालको संस्मरणात्मक वर्णन र वोस्तोभ्स्कीको कृति 'ब्रदर्स कारामाजोभको मनोविश्लेषणात्मक अध्ययन गरेका छन् । यिनको शिष्य एवं बेलायतका मनोविश्लेषक अर्नेस्ट जोन्सले १९१० मा शेक्सपियरको हैमलेट नाटकको समालोचना प्रकाशित गरेकाथिए। यो साहित्यिक जगत्मा चर्चाको विषय बन्यो। फ्रायड ठट्टाहरू (जोक्स) लाई पनि मनोवैज्ञानिक महत्त्वले भरिएको देख्छन् । धेरै ठट्टाहरूमा अचेतन रूपमा भए पनि आक्रामकता र यौन भावनाहरूको प्रदर्शन र प्रक्षेपण हुन्छ । बाइबलमा एडलरवादी जन्मक्रमको निक्कै महत्त्व देखाइएको छ । जेकब (माइलाभाई) र जाजेफ (कान्छाभाइ) बीच ठूलो प्रतिस्पर्धा एवं सङ्घर्ष मच्चिएको घटनाले रोचक दृश्य प्रस्तुत गर्छ । काफ्काको उपन्यास 'दि ट्रायल' उराठलाग्दो जीवनको वर्णन गर्छ औ हर्नेले बताएसरह आत्मभर्त्सना र मनस्तापको अनुभूति गराउँछ । स्टिवेसनको डा. जेकल एन्ड मिस्टर हाइड' मा साधु-स्व (सेन्टली-सेल्फ) र पापी-स्व(इभिल-सेल्फ) को बिच भएको सङ्घर्षको उत्तम वर्णन पाइन्छ । यस्तै गरी मेलभाइलको 'मबी डिक' मा मनस्तापी खाँचाको भव्य वर्णन गरिएको छ। वाल्ट डिस्नेको 'मिकि माउस' मा लघुताबोध हुने व्यक्तिहरूलाई तादात्म्यबोधको मनोवैज्ञानिक टेवा दिइएको छ। जसबाट डर लाग्दो विराट् शत्रुलाईहराउन सफलता प्राप्त हुन सक्यो ।

'अहम् मनोवैज्ञानिक' समालोचनाको प्रारम्भ विलियम इम्पसन (१९३०) बाट भएको मान्न सकिन्छ । आधुनिक समालोचनामा क्रिश्चियन मेज (१९८२) को नाम प्रमुख छ । यिनले फ्रायड, क्लेन र लाकानका सिद्धान्तहरूको सम्मिश्रित प्रभावबाट समालोचना गरेका पाइन्छ । यिनी भन्छन् सिनेमाद्वारा दर्शकहरूको लागि यौन विकृतिहरूको प्रदर्शन हुन जान्छ। समालोचक जीन लेप्लान्शे (१९७६) ले फ्रायडका अवधारणाहरूको फ्रांसेली शैलीमा पुनर्मूल्याङ्कन गर्दै सरस तर कटु आलोचना प्रस्तुत गरेका छन्। मनोविश्लेषणात्मक फ्रेन्च समालोचकमा, जेक्स लाकान (१९०१-१९८१) को नाम सर्वोपरि छ । समालोचनाको क्षेत्रमा नारीहरू पनि कहाँ कम छन् र मारी बोनापार्ट (१९४९) ले इदगर एलेन पो को मनोजीवनीको अध्ययन गरेर मनोविश्लेषणात्मक समालोचकमा एउटा सशक्त हस्ताक्षरको रूपमा प्रसिद्धि प्राप्त गर्न सकिन् । त्यस्तै मनोविश्लेषणात्मक समालोचनामाथि भव्य पुस्तक प्रकाशित गरे

र एलिजावेथ रिट (१९८४) लाई पनि धेरै प्रशंसा प्राप्त भयो । नेपाली साहित्य-क्षेत्रमा पनि मनोविश्लेषणात्मक समालोचनाका पुस्तकहरू (रेग्मी, २०३८ वि. सं., २०४१ वि. सं.) प्रकाशित भएका छन् ।

- मु. प्र.

मन्त्र– मन्त्र शब्दका वैदिक पौराणिक र तान्त्रिक रूपमा भेद भएजस्तै तिनको अर्थमा पनि भेद गरिएको पाइन्छ ।

वैदिक मन्त्रलाई 'यज्ञमा गर्नुपर्ने कर्म सम्झाउने र कर्ममा प्रयोग गरिने वेदवाक्य' (मन्त्रानुष्ठानकारकभूतद्रव्यदेवताप्रकाशकाः- मधुसूदन सरस्वती - प्रस्थानभेदः) भन्ने व्याख्या गरिएको पाइन्छ । मन्त्रका अन्य परिभाषामा देवताको साधनका 'गुप्तभाषण' (मन्यते गुप्तं परिभाष्यते, मत्रि गुप्तभाषणे शब्दकल्पद्रुम तृतीयखण्ड पृ. ६१५) र 'मनन गर्नाले ज्ञान हुने' (मननात्त्रायते यस्मात्तरूमान् मन्त्रः प्रकीर्तितः- शब्दकल्पद्रुम ऐजन पृ. ६१७ मा उद्धृत मत्स्यसूक्तको वचन) यस्तो व्युत्पत्ति गरिएको पाइन्छ ।

वेदका संहितामा आएका मन्त्रलाई ऋक्, यजुः र सामको रूपमा तीन भेद गरिन्छ। अन्य मन्त्रहरूलाई देव र सम्प्रदायको भेदले पौराणिक र तान्त्रिक रूपमा बाँड्न सकिन्छ । पौराणिक मन्त्रहरू नामरूपात्मक वा श्लोकात्मक हुन्छन् भने तान्त्रिक चाहिँ प्रायः बीजात्मक हुन्छन् । तान्त्रिक खालका मन्त्र 'सप्तकोटि' (सात करोड) छन् भन्ने विश्वास गरिन्छ। यस्ता मन्त्रहरू एक अक्षरदेखि लिएर दश हजार (अयुत) सम्मका हुन्छन् । श्लोकरूपात्मक उपदेश र माहात्म्यखालका धार्मिक ग्रन्थलाई 'मालामन्त्र' भन्ने नामकरण गरिएको पाइन्छ (जस्तो भगवद्गीता, सप्तशत्री चण्डी) ।

वैदिक, पौराणिक र तान्त्रिक मन्त्रहरू वैदिक र संस्कृत भाषामै रचिएका छन् । तान्त्रिक मन्त्रहरूमध्ये 'शा (सा) वर' खालका मन्त्रहरू अपभ्रंशगत भाषा हिन्दी बङ्गाली आदिका पनि पाइन्छन् । नेपालमा पनि धामी आदिका र झारफुके मन्त्र नेपालीभाषामा बनेका पाइन्छन् ।

अधिकांश 'मन्त्र'हरूका आवश्यक अङ्गका रूपमा ऋषि (मन्त्रदर्शक वा आदिम प्रयोक्ता ?), छन्द, देवता र वियोग (प्रयोग) हुन्छन् । विनियोगमा शान्ति र पुष्टि तथा षट्कर्म' (मारण, मोहन, वशीकरण, उच्चाटन, स्तम्भन र जृम्भन, आदि हुन्छन् । सम्प्रदायअनुसार देवता जति पनि हुन सक्दछन् ।

मन्त्रको चलन महायानी बौद्ध, वज्रयानी बौद्ध र जैनहरूमा पनि चलेको छ ।

देवी–देवताको उपासनाको एक महत्त्वपूर्ण अङ्गको रूपमा मन्त्रको महत्त्व छ यसैले यससँग सम्वद्ध अरू थुप्रै विश्वासहरूको विस्तृत विवरण सम्बद्ध साहित्यमा उपलब्ध हुन्छ ।

हेर्नुहोस्- वेद, आगम(तन्त्र), बौद्ध, वज्रयान, धार्मिक साहित्य ।

सन्दर्भ ग्रन्थहरू (मन्त्रको)

राधाकान्त देवबहादुर (स्यार राजा) -
शब्दकल्पद्रुमः
तृतियकाण्ड दिल्ली १९६१
विनायक शर्मा (सं) -
सर्वदर्शनसङ्ग्रहः
(माधवाचार्यकृतः) शक संवत् १८४९ पुणे
विनायक शर्मा (सं) -
मधुसूदनसरस्वतीकृतः प्रस्थानभेद सर्वदर्शन सङ्ग्रहपरिशिष्ट

पारिभाषिक शब्द

मन्त्र- Formula

- ज. च. रे.

मन्त्रयान- हेवज्रतन्त्रमा उल्लिखित विनय-पटलको उपदेशानुसार वज्रयानको ज्ञान गर्न सर्वप्रथम आर्याष्टाङ्गमार्गसहित उपोषधको ज्ञान गर्नुपर्छ। त्यसपछि स्थविरवादअन्तर्गत वैभाषिक दर्शनको अध्ययन गर्नुपर्छ, अनि सौत्रान्तिक दर्शनको । यति सिकेको व्यक्तिले योगाचार-दर्शन बुझ्न प्रयत्न गर्नुपर्छ । त्यसपछि माध्यमिक दर्शन पढ्नुपर्छ । अनि मन्त्रयान बुझ्न सकिन्छ। यी दर्शनहरूको साधारण ज्ञान भएको व्यक्तिको लागि मात्र वज्रयान सुलभ हुन सक्दछ ।

यी उपदेशहरूलाई नियाली हेर्दा स्थविर-वाद सौत्रान्तिक दर्शन, योगाचार-दर्शन, माध्यमिक दर्शनहरूको आधारमा मन्त्रयानको अध्ययन गर्नुपर्ने देखिन्छ । यति मात्र होइन उपर्युक्त उपदेशले हामीहरूलाई बौद्ध दर्शनको विकासक्रमले पनि औंल्याइरहेको हुन्छ । यी कुराहरूको उल्लेख नगरी हामीहरू यथार्थ रूपमा मन्त्रयान बुझ्न सक्नेछैनौं । हुनत धेरै देशी तथा विदेशीहरूले मन्त्रयान बुझेझैं गरी व्याख्या गरेको पाइन्छ, तर वास्तविक कुरो त्यस्तो होइन। जब वज्रयानको प्रचार उग्र रूपमा भयो तब मन्त्रयानका मौलिक ग्रन्थहरू विलुप्त भएको देखिन्छ। जति पनि मन्त्रयानका कुराहरू हाल पाइन्छन् ती सबै कुराको वज्रयानीकरण भएको नै पाइन्छ। त्यसकारण वज्रयानको परिचय नदिईकन मन्त्रयानको रहस्य भेट्टाउन सकिँदैन । हुनत धेरै विदेशी विद्वान्हरूले पनि वज्रयान बुझेझैं गरी उल्लेख गरेको पाइन्छ । ती कुरा पनि विचारणीय नै छन्। प्रकाशित कालचक्रको टीका विमलप्रभामा वज्रयानको लक्षण यसरी उल्लेख गरिएको छ- "वज्रयाने प्रवृत्तिः = वज्रमभेद्यमच्छेद्यं महद्, तदेव, यानं मन्त्रनयं पारमितानयं फलहेत्वात्मकमेकलौलीभूतं तस्मिन् प्रवृत्तिः वज्रयाने प्रवृत्तिः।"

अर्थात् अरू दर्शनले फोर्न र काट्न नसकिने भएकोले वज्र तथा महान् भनेको हो । त्यस्तो यानलाई वज्रयान भन्दछन्। यो वज्रयान फलात्मक मन्त्रनय (मन्त्रयान) र हेत्वात्मक पारमितानय (महायान) यी दुवै पानीमा पानी मिलाएको जस्तै मिलेर एकलौलीभूत (अन्तर्भूत) भएको हुन्छ । त्यस्तो वज्रयानमा लाग्नु भन्ने अर्थ हो । यसबाट फलात्मक यन्त्रयान + हेत्वात्मक महायान=वज्रयान भन्ने व्यक्त हुन्छ । अतः

वज्रयान-हेत्वात्मक महायान=मन्त्रयान भन्ने कुरो सिद्ध हुन्छ ।

यसकारण वज्रयानबाट हेत्वात्मक महायान झिक्दा विशुद्ध मन्त्रयान बाँकी रहन्छ । यो उद्देश्य पूर्ण गर्न हेत्वात्मक महायान अर्थात् प्रज्ञापारमिता पिण्डार्थ-सङ्ग्रहको पहिलो श्लोकमा यस्तो लेखिएको छ-

"प्रज्ञापारमिता ज्ञानमद्वयं सा तथागतः॥"

अद्वय ज्ञानलाई प्रज्ञापारमिता भन्दछन् । प्रज्ञापारमिता नै तथागत बुद्ध हुनुहुन्छ । छ-छैन, सानो-ठूलो, लामो-छोटो आदि आपेक्षिक वस्तुलाई द्वय भन्दछन् । 'यी द्वय भन्ने कुरो काल्पनिक हो, काल्पनिक वस्तु वास्तवमा सच्चा होइन, शून्य हो' निःस्वभाव हो, भन्ने ज्ञानलाई नै प्रज्ञापारमिता भन्दछन् । यही शून्यताज्ञान वज्रयानबाट झिकिदिंदा उपर्युक्त सूत्रअनुसार मन्त्रयान बाँकी रहन्छ । साँच्चै भनूँ भने वज्रयानका धेरै तन्त्रहरू सबै मन्त्रयानकै कुराहरूले भरिएका छन्, तर ती सबै मन्त्रयानका विषयहरू शून्य हुन्, निःस्वभाव हुन् भन्नेबित्तिकै वज्रयानमा परिणत हुन्छन् भन्ने कुरो बिर्सनु हुँदैन ।

मन्त्रयानको दर्शनअनुसार मन्त्र शब्दको निरुक्ति यसरी भएको छ । 'मनःसन्त्राणनात् मन्त्रः' अर्थात् मनलाई रक्षा गरिरहने हुनाले मन्त्र भनिएको हो। संसारका सबै वस्तु अर्थात्

देखिने, सुनिने, सुँघिने, छोइने, स्वाद लिइने, मनन गरिने वस्तुहरू नहुँदा हुन् ता मन मरेर जाने थियो वा त्यसमा जडता आउने थियो। यी विषयहरूले नै मनको सन्त्राण गरेको छ, रक्षा गरेको छ। यसकारण संसारका स्थिर चल सबै वस्तुहरू मन्त्र हुन् भन्ने मन्त्रयानको भनाइ छ। यही कुरो व्यक्त गर्न प्र. कालचक्रको टीका विमलप्रभामा भनिएको छ–

“इनानीं स्थावरजङ्गमत्रैधातुकस्य मन्त्रा उच्यन्ते सुरनरफणिनो भूतयोनिश्च मन्त्राः” (पृ. ६४) अर्थात् देवता मनुष्य, नाग आदि प्राणीहरू र स्थावर जङ्गम सबै मन्त्र हुन्। अतः प्राणी वा वस्तुहरूको नामलाई मन्त्र भन्दछन्। साधना गर्न सङ्केतको निम्ति ती नामको प्रयोग गरिन्छ। नामको पहिलो अक्षरलाई वीजाक्षर भन्दछन् भने समस्त नामलाई जापमन्त्र भन्दछन्। यसै आधारमा मन्त्रहरूको आविष्कार भएको देखिन्छ; जस्तै– मामकी, लोचनी, पद्मिनी, तारा जस्ता मन्त्रयानका देवताहरू स्वयम्भू चैत्यमा प्रतिष्ठित भएका हामी पाउँछौं। यी देवाताहरूका वीजाक्षर क्रमशः माँ, लाँ, पाँ, ताँ हुन्। यी वीजाक्षरलाई जुनसुकै पूजा गर्दा पनि गुरुमण्डल-पूजामा वज्राचार्यहरू जप्ने-पढ्ने गर्छन्।

यहाँ माथि स्वयम्भू चैत्यलाई मन्त्रयानका देवता मान्दा महायानी तथा वज्रयानीहरूले मन नपराउन सक्छन्। तर वास्तवमा भन्ने हो भने वज्रयानको कुनै अस्तित्व नै छैन। किनभने वज्रयानका जति पनि तन्त्रहरू छन् तिनमा मन्त्रयान र महायानका कुरा बाहेक अरू कुनै कुरा छैनन्। त्यसकारण मन्त्र, मुद्रा, मण्डल, वज्रनृत्य, वज्रगीत, पूजा, नाना प्रकारका देवता तथा मूर्तिहरू सबै मन्त्रयानकै देन हुन्, मन्त्रयानकै सिद्धान्तअनुसार यिनको आविष्कार भएको हो। यसो भन्दा धेरै धार्मिकहरू उत्तेजित हुन सक्छन्। तर त्यसो होइन। उपर्युक्त कुरो प्रकाशित कालचक्रटीका विमलाप्रभाले निर्धक्कसँग यसरी बोलेको पाइन्छ। जस्तै “इह लोके संवृत्या विचार्यमाणः सर्वदर्शन सिद्धान्तः समानो लौकिक सिद्धये तद्यथा-

“येन येन हि भावेन मनः संयुज्यते नृणाम्।

तेन तन्मयतां याति विश्वरूपो मणिर्यथा॥

इति भावसङ्कल्प समानः”

लोक-व्यवहारलाई लिएर विचार गर्दा सबै दर्शनका सिद्धान्त समान छन्। किनभने लोकको कामकुरो सिद्ध गर्न सबैको आ-आफ्नो दर्शन सफलै भएको देखिन्छ। हुन पनि हो आ-आफ्नो सिद्धान्त तथा भावअनुसार मन्त्रकल्पना गर्दा, मूर्तिकल्पना गर्दा, त्यसमा मन लगाउँदा मन तन्मय हुने हुन्छ। जब मन तन्मय हुन्छ, तब मणि वा ऐनामा जसको छाया परेको हुन्छ त्यही रूप मणि वा ऐनाले लिने हुन्छ। यसरी नै मनले विश्वरूप लिने हुन्छ। यसै सिद्धान्तलाई अँगालेर मन्त्र, मूर्ति आदि सबैको आविष्कार लोकव्यवहार मिलाउन तथा कार्य सिद्ध गर्ने भएको हो। यसमा सन्देह छैन।

महायान तथा मन्त्रयानमा दुई प्रकारको व्याख्या हुन्छ; जस्तै– कुनै व्याख्या संवृतिसत्यको भए कुनै परमार्थसत्यको हुन्छ। यसै संवृतिसत्यलाई नेयार्थ तथा उत्पत्तिक्रमको व्याख्या भन्दछन् भने परमार्थसत्यको व्याख्यालाई नीतार्थ तथा उत्पन्न क्रमको व्याख्या पनि भन्दछन्। संवृत्तिसत्य (नेयार्थ उत्पत्तिक्रमका कुरा) हाम्रो मन बुद्धिले बुझ्न सक्छौं। यो व्यावहारिक व्याख्या हो तथा लौकिक पनि हो। तर परमार्थ सत्यको व्याख्या मन बुद्धिले नभ्याउने योगगम्य निर्वाणको विषय हो। यसैलाई नीतार्थ तथा उत्पन्न क्रमको व्याख्या पनि भन्दछन्। यही संवृत्ति तथा परमार्थ सत्यको लक्षण शान्तिदेवले आफ्नो

बोधिचर्यावतारको नवौं परिच्छेदको द्वितीय श्लोकमा यसरी लेख्नुभएको छ-

“बुद्धेरगोचरं तत्त्वं बुद्धिः संवृत्तिरुच्यते ।”

बुद्धिले बुझिने कुरो संवृत्तिसत्य हो । अतः बुद्धि नै संवृत्तिसत्य हो । बुद्धिले भ्याउन नसकिने अर्थात् बुद्धिको विषय नै नभएको वस्तुलाई तत्त्व परमार्थसत्य भन्दछन् । अतः मन्त्र, मूर्ति, मण्डल, पूजन आदि सबै कुरा बुद्धिगम्य हुंदा संवृत्तिसत्यका कुरा हुन् । यी सबै व्यावहारिक हुन् । यही कुरो कालचक्रको टीका विमलप्रभामा यसरी लेखिएको छ –

“इह मन्त्रनये .... एवं सर्वतन्त्रान्तरेष्वभिधेयो द्विधा–एको लोकसंवृत्त्या, द्वितीयः परमार्थतः यो लोकसंवृत्त्या, स, वर्णभूज-चिन्हसंस्थानलक्षणः यः परमार्थसत्यतः स, वर्णभुजचिन्हसंस्थानरहितः । अनयोर्यो लोकसंवृत्या देशितः, स बाह्येऽध्यात्मनि लौकिकसिद्धिसाधनाय स्वचित्तपरिकल्पनाधर्मो लौकिकसिद्धिफलदायक इति । यः परमार्थसत्येन देशितः स लोकोत्तर सर्वाकारवरोपेत-महामुद्रा-सिद्धिसाधनाय स्वचित्तपरिकल्पनाधर्मरहितः प्रत्यक्षः स्वचित्तप्रतिभासो योगिनां गगने प्रतिभासते कुमारिकाया आदर्शादौ प्रतिसेनावदिति ।

यसबाट मन्त्रनय अर्थात् मन्त्रयानमा लौकिक सिद्धिको साधन गर्न रातो, सेतो, कालो आदि वर्ण भएका देवता तथा द्विभुज, चतुर्भुज आदि देवता र तिनका भुजहरूले धारण गरेका डमरु, खट्वाङ्ग त्रिशूल आदि चिह्न तथा आलीढ, प्रत्यालीढ पद जस्ता संस्थान (आकार) लक्षण यी सबै काल्पनिक हुन्, संवृतिसत्यको आधारमा आविष्कार गरिएका हुन् भन्ने सिद्ध हुन्छ ।

वर्ण, भुज, चिह्न, संस्थानका कुरा नभएको लोकोत्तर सर्वाकारवरोपेत महामुद्रा (बुद्धत्व)को साधना गर्न वर्णन गरिन्छ । यो परमार्थ सत्यको विषय हो । यो मन बुद्धिद्वारा कल्पनागम्य विषय होइन भनी उल्लेख गरिसकिएको छ ।

मन्त्रयानका पाँच विभाग हुन्छन् भनी हेवज्रतन्त्रको टीकामा यसरी उल्लेख गरिएको पाइन्छ–“मन्त्रनयमिति पञ्चविधं क्रिया, चर्या, योग, योगोत्तर, योगनिरुत्तरभेदेन” (पृ.६८) । यसबाट हामी मन्त्रयानका तन्त्रहरूलाई क्रियातन्त्र, चर्यातन्त्र, योगतन्त्र, योगोत्तर तन्त्र तथा योगनिरुत्तर तन्त्र भनी नामकरण गर्न सक्छौं । तर हाल यी उपर्युक्त विशुद्ध तन्त्रहरू पाउँदैनौं । यी तन्त्रहरू सबैको वज्रयानीकरण भइसकेको छ भनी पहिले नै उल्लेख गरिसकिएको छ । अब वज्रयानबाट माथि उल्लेख गरिएअनुसार मन्त्रयानलाई अलग्ग्याउन सकिन्छ । तर त्यसको निम्ति कम साधन, कम परिश्रमबाट हुने कुरो होइन । हुनत हाल पाइने सम्बरोदयतन्त्र जस्ता वज्रयानी तन्त्रहरूमा पूजा आदि गर्ने क्रिया, आचरण गर्ने चर्या, योगका कुरा नपाइने होइन, तर संक्षिप्त रूपमा मात्र पाइन्छ । अथवा परिश्रम गरी अनुसन्धान गर्न सकेमा क्रियातन्त्र तथा चर्यातन्त्र आदि मन्त्रयानका मौलिक ग्रन्थ पनि नपाइएलान् भन्न सकिंदैन ।

मन्त्रयानलाई प्रेम गर्ने वज्रयानका टीकाकार पुण्डरीक जस्ताले कालचक्रको आफ्नो टीका विमलप्रभाका धेरै ठाउँमा मन्त्रयानका वाक्यहरूको उल्लेख गरेका छन् । ती वाक्यहरूबाट मन्त्रयानका केही विचारको सङ्कलन गर्न सकिन्छ । अतः तल मन्त्रयानका केही कुरा उद्धृत गर्नु उपयुक्त हुनेछ–

“अथास्मिन् मन्त्रयाने बुद्धभगवतोक्तं तद्यथा–

चाण्डलवेणुकाराद्याः पञ्चानन्तर्यकारिणः।
जन्मनीह हि बुद्धाः स्युःर्मन्त्रचर्यानुचारिण : ॥

-प्रकाशित कालचक्रको टीका विमलप्रभावाट, पृ. १५ ।

उपर्युक्त वाक्यबाट जनसमाजद्वारा अपमानित व्यक्तिलाई पनि मन्त्रयानमा प्रवेश गराई आचरण शुद्ध गराउने विचार मन्त्रयानको देखिन्छ । परन्तु मन्त्रयानमा प्रवेश गरिसकेपछि पापकर्म गर्नेले बुद्धत्वलाभ गर्न सक्तैन भन्ने तथागतको नियम छ भनी यसै प्रकरणमा तल उल्लेख गरिएको पाइन्छ–

“इह मन्त्रनये त्रिविध: प्रत्ययो भगवतोक्त:– प्रथमं तावत् तन्त्रप्रत्यय:, ततो गुरुप्रत्यय: तथा आत्मप्रत्यय:” .... (पृ. ३५)

यस वाक्यबाट मन्त्रनयमा ग्रन्थको विश्वास, गुरुको विश्वास भएपछि आत्मविश्वास हुने हुन्छ। यसबाट परिशुद्ध भएपछि सम्यक्सम्बुद्ध मार्गको लाभ हुन्छ। केवल ग्रन्थको भरमा तथा गुरुमाथि अन्धविश्वास हुँदैमा बुद्धत्वमार्गको लाभ हुने होइन । आत्मविश्वासको पनि ठूलो महत्त्व हुन्छ भन्ने मन्त्रयानको विचार देखिन्छ ।

“स एव भगवान् मन्त्रनये फललक्षणे सहजानन्द: सहजकाय इत्युक्तो ग्राह्य-ग्राहकवर्जितो विज्ञानधर्मतातीतो भवनिर्वाणा-प्रतिष्ठितो बुद्धतां समाजो देवीनां सम्बरश्च” (पृ. ४३)

फलस्वभावको मन्त्रयानमा सहजानन्द, सहजकाय भनेर बुद्धत्वलाभ हुँदाको लक्षण लेखेको कुरो माथिको उद्धरणबाट व्यक्त हुन्छ । यसैलाई उनीहरू अप्रतिष्ठित निर्वाण भन्दछन् भन्ने कुरो पनि यसबाट ज्ञात हुन्छ।

“तेन स एव मन्त्रनये नीतार्थो मन्त्रयानस्य नामसङ्गीत्यां भगवता सन्देशितो वज्रपाणेरिति। अतो ये परमादि बुद्धं न जानति, ते नामसङ्गीतिं न जानन्ति, ये नामसङ्गीतिं न जानन्ति, ते वज्रधरज्ञानकायं न जानन्ति, ये वज्रधरज्ञानकायं न जानन्ति ते मन्त्रयानं न जानन्ति, ये मन्त्रयानं न जानन्ति ते संसारिण: सर्वे वज्रधरभगवतो मार्गरहिता:।”

उपर्युक्त वाक्यबाट नामसङ्गीति मन्त्रयानको ग्रन्थ रहेछ तथा त्यसमा वज्रपाणिलाई नीतार्थका कुरा अर्थात् अप्रतिष्ठितनिर्वाणका कुरा भगवान्ले आज्ञा भएको रहेछ भन्ने कुरा व्यक्त हुन्छ। यति मात्र होइन परमादि बुद्धलाई नमान्नेले नामसङ्गीति बुझ्दैन, नामसङ्गीति नबुझ्नेले वज्रधर ज्ञानकायलाई चिन्न सक्दैन। वज्रधरज्ञानकायको रहस्य बुझेन भने मन्त्रयान बुझ्न सक्दैन भनी परस्परापेक्ष ज्ञानको क्रम दिइएको छ । यसकारण नामसङ्गीतिमा वज्रयानका कुरा भए पनि नामसङ्गीति मन्त्रयानकै ग्रन्थ रहेछ भन्ने कुरो स्पष्ट हुन्छ । हुन पनि हो नामसङ्गीति अनुशंसा-प्रकरणका धेरै ठाउँमा मन्त्रमुखचर्याचारी शब्दको प्रयोग गरेको पाइन्छ ।

सबै प्रकारका वस्तुहरू नै मन्त्र हुन् भन्ने कुराको उल्लेख माथि गरिसकिएको छ । ती वस्तुहरूका नाम नै एक प्रकारका सङ्केत हुन् । ती सङ्केत पनि दुई प्रकारका हुन्छन्– मन्त्रसङ्केत र तथतासङ्केत, यी दुईमध्ये ॐ आ: हूँ’ जस्तो काय वाक् चित्तलाई सङ्केत गर्ने तथा मुखले उच्चारण गरिनेलाई प्रत्याहार मन्त्रसङ्केत भन्दछन् । यस्ता मन्त्रहरूको प्रयोग लौकिक कार्यसिद्धि होस् भनी हुन्छ । “अकारो मुखं सर्वधर्माणामाद्यनुत्पन्नात्वाद्” भन्ने वाक्यमा अकार भनेर ‘अ’ अक्षर भनेको होइन परन्तु तथता- निर्वाण भनेको हो अत: यसलाई तथतासङ्केत भन्दछन्। यो वाक्य पञ्चविंशतिका प्रज्ञापरिमिताको हो । अत: यस वाक्यलाई महायानको भन्न सकिन्छ। तर यही महायान-वाक्यलाई ॐ अकारो मुखं सर्वधर्माणामाद्यनुत्पन्नत्वात् ॐ आ हुं फट् स्वाहा’ भनी हेवज्रतन्त्रले वज्रयानीकरण गरीदिएको हुँदा हाल यस मन्त्रलाई वज्राचार्यहरूले सार्वकार्मिक बलिमन्त्रको रूपमा नित्य प्रयोग गर्दै आएको पाइन्छ। यो एउटा

महायान र मन्त्रयान संयुक्त भई वज्रयान बनेको रोचक उदाहरण हो । अकारले तथतासङ्केत गर्छ भन्ने कुरो नामसङ्गीति यसरी व्यक्त गर्दछ–

"तद्यथा भगवान् बुद्धः सम्बुद्धोऽकारसम्भवः।
अकारः सर्ववर्णाग्र्यो महार्थः परमाक्षरः ॥
महाप्राणो ह्यनुत्पादो वागुदाहारवर्जितः ।
सर्वाभिलापहेत्वग्र्यः सर्ववाक्सुप्रभास्वरः ॥

उपर्युक्त श्लोकमा सम्यक्सम्बुद्ध अकार सम्भव हुनुहुन्छ । अकार सबै वर्णहरूमध्ये अघिल्लो हो र अनुत्पाद स्वभावको हुन्छ । वचनद्वारा व्यक्त गर्न नसकिने भएर पनि सबै वचनहरूमा प्रभास्वर भएर व्यक्त छ भनी अकारको प्रशंसा भएकोले अकारले तथतालाई नै व्यक्त गरेको हो भन्ने कुरो सिद्ध हुन्छ । यसरी प्रत्याहार-मन्त्रसङ्केतमध्ये कूट मन्त्र पनि मन्त्रसङ्केत नै हुन् । हाम्रो नेपालमा ह क्ष म ल व र य अः ँ यी अक्षरहरूलाई एक ढिक्का पारी रञ्जनालिपिमा लेखी पूजा-भावना गर्ने प्रचलन प्रशस्त पाइन्छ । यसलाई लोकधातुकाय अथवा वज्रकाय भन्दछन् । यसमा अः तथता आकाशधातुको प्रतीक हो । त्यसमाथि यकार वायुमण्डल, अनि रकार अग्निमण्डल, त्यसमाथि वकार जलमण्डल, लकार पृथिवीमण्डल, त्यसमाथि मकार सुमेरु, अनि क्षकार जङ्गम प्राणी, अनि हकार अरूपी सत्त्व, विसर्ग सूर्य, विन्दु चन्द्रमा, एक शूकवज्र नादहरूका प्रतीक हुन् । यसको भावना गर्नु पूजा गर्नु पनि मुक्तिको हेतु हो भन्दछन् । यसै मन्त्रसङ्केतलाई दशाकार मन्त्र पनि भन्दछन्, किनभने यसमा ह, क्ष, म, ल, व, र, य, अ, विसर्ग, विन्दुनाद समेत गरी दश सङ्केतहरू छन् ।

नामसङ्गीतीमा यसैको वर्णन "दशाकारो दशार्थार्थो" भनी गरिएको पाइन्छ । यसकारण नै नेपालमा यस कूटाक्षरको व्यापक रूपले प्रचार भएको हो ।

अर्को कुरो, मन्त्रयानको आधारमा लेखिएको निष्पन्नयोगावलि जस्तो ग्रन्थमा मण्डलमूर्ति हस्तमुद्रा आदि लेख्ने विधिहरू पाइन्छन् । सो लेख्न सूत्रपातन नामको एक विधिको उल्लेख गरिएको छ । सूत्रपातन एक प्रकारको ग्राफ लेख्ने विधि हो । यस विधिले लेखिएको मूर्तिमण्डलहरूको अनुपात ठीक मिल्ने हुन्छ । यही विद्या मन्त्रयानले अँगालेको हुँदा हालसम्म पनि नेपालमा प्रचुर मात्रामा विभिन्न देवताहरूका काठ, ढुङ्गा, धातुका विभिन्न मूर्ति, चित्र, पौभा (थांका) आदि उपलब्ध हुन सकेको हो ।

मन्त्रयानका देवताहरू छ कुलमा विभाजित छन् । ती ६ कुल को वर्णन प्रायः रङ्गको आधारमा गरिन्छ । सेतो रङ्गका देवताहरू प्रायः वैरोचनकुलका देवता मानिन्छन् । नीलो रङ्गका देवताहरू अक्षोभ्यकुलका हुन्छन् । यसरी नै पहेंलो रङ्गका देवता रत्नसम्भवकुलका तथा रातो अमिताभकुलका, हरियो अमोघसिद्धिकुलका तथा स्फटिक जस्तो सेतो स्वच्छ वज्रसत्त्वकुलका देवता भनी वर्गीकरण गरिएको हुन्छ । जुन कुलको देवता हो सो देवताको शिरमा सोही कुलका वैरोचन आदि राखिएका हुन्छन्; जस्तै– रातो मत्स्येन्द्रनाथ (पद्मपाणि लोकेश्वर अमिताभकुलका हुन्, त्यसकारण पद्मपाणि लोकेश्वरको शिरमा अमिताभ तथागत रहेको हुन्छ । यसरी मन्त्रयानका सबै देवताहरू यिनै ६ कुलमा वर्गीकृत हुन्छन् । मन्त्रयानमा एकक्षणाभिसम्बोधि, षेडशाकारतत्त्व, पञ्चाकाराभिसम्बोधि, त्रिकुल, चतुष्कुल, पञ्चकुल तथा षट्कुल तथा शतकुलका कुराहरू पनि कतै पाइन्छन् भने कतै आनन्द, परमानन्द, विरमानन्द, सहजानन्दका कुराहरू पनि पाइन्छन् । साथै विचित्र विपाक, विमर्द विलक्षणहरूको वर्णन पनि पाइन्छ । यी

उपर्युक्त कुराहरू कामशास्त्र तथा वज्रयोगसँग सम्बन्ध राख्ने कुरा हुन् । यसै गरी कर्ममुद्रा, ज्ञानमुद्रा, समयमुद्रा, महामुद्राका कुराहरू पनि यत्रतत्र पाइन्छन् । यी चार मुद्राहरूमध्ये कर्ममुद्राको वर्णन विवाहित युवक गृहस्थहरूको निम्ति गरिएको मिल्छ भने ज्ञानमुद्रा वृद्धहरूलाई ध्यान गर्न उपयुक्त हुने देखिन्छ । हुनत यहाँ प्रज्ञालाई आलिङ्गन गरिरहेको युगलमूर्तिको व्याख्या गर्नुपर्ने, गरिएन । तर संक्षेपमा भनूँ भने 'यस्ता मूर्तिहरूको विकास भएको नै ज्ञानमुद्राको प्रचारले हो । पूजा-कर्मकाण्डमा श्रद्धा राख्नेहरूको निम्ति समयमुद्राको वर्णन गरेको प्रतीत हुन्छ । महामुद्रा भने बुद्धत्वलाभ गर्नेहरूको निम्ति वर्णित देखिन्छ । यसै मुद्रालाई दिव्य मुद्रा पनि भन्दछन् भन्ने कुराको स्मरण गराइन्छ ।

मध्यकालतिर यो मन्त्रयान पूर्वी भारत र नेपालमा ज्यादै लोकप्रिय रहेको इतिहासले बताएको छ । बङ्गाल-विहारका प्रसिद्ध पालवंशी राजाहरूको प्रोत्साहनमा नालन्दा र विक्रमशिला विश्वविद्यालयहरूमा मन्त्रयानका अनेक आचार्य रहेको पनि थाहा पाइन्छ । यस मन्त्रयानसँग सम्बद्ध भएर 'सिद्धसाहित्य'को विकास भएको थियो जसले आधुनिक उत्तरभारतीय भाषाहरूमा साहित्यिक प्रवृत्तिको पृष्ठभूमि तयार पारेको थियो ।

उपर्युक्त विषयहरूको प्रामाणिक ढङ्गले विवेचना गर्नुपर्थ्यो, तर यस छोटो लेखमा समावेश गर्नु सम्भव भएन–? अस्तु ।

– दि. ब. ब.

महाकाव्य (Epic)— संस्कृतमा महाकाव्य शब्दको व्युत्पत्ति 'महत् काव्यम्' अर्थात् 'ठूलो काव्य' वा 'महान् काव्य' हुन्छ । 'महान' शब्दले एकातिर आकारले ठूलो भन्ने बुझिन्छ भने अर्कातिर लक्षणा वा व्यञ्जनाद्वारा महान् वा गरिमामय भन्ने बुझिन्छ । यसरी आकारमा ठूलो काव्य 'उदात्त शैलीमा लेखिएको काव्य', 'महान् उद्देश्यले अनुप्राणित काव्य'; 'महान् वा आदर्श चरित्रको वर्णन गरिएको काव्य'; 'कुनै पनि राष्ट्र वा जातिका महत्तम आदर्श, संस्कार, संस्कृति, इतिहास, जीवन-दर्शन र नीति जस्ता सम्पूर्ण राष्ट्र वा जाति- द्वारा गौरव गरिने र सम्पूर्ण राष्ट्र वा जातिकै स्वाभिमानको प्रतिनिधित्व गर्ने सम्पदाहरूको संगठन भएको सर्वाङ्गरूपेण परिमार्जित उत्कृष्ट काव्य' भन्ने अर्थ 'महाकाव्य' शब्दबाट ध्वनित हुन्छ ।

अङ्ग्रेजीमा महाकाव्यलाई 'एपिक' (Epic) भन्दछन् । 'एपिक' शब्द ग्रिसेली शब्द 'एपोस' (Epos) बाट आएको हो जसको अभिधाबाट आउने अर्थ 'शब्द' मात्र हो, तर लक्षणा र व्यञ्जनाबाट आउने अर्थ चाहिं 'वाणी, कक्षा, गीत वा वीरकाव्य' हुन्छ । पाश्चात्य परम्परामा महाकाव्य वीरकाव्य (Heroic-poetry) शब्दबाट पनि चिनिन्छ । यसको मूल कारण के हो भने दाँते (१४ औं शताब्दी) भन्दा अगाडिका महाकाव्यहरू पूर्वी रससिद्धान्तको आधारमा हेर्दा वीररसप्रधान नै देखिन्थे । आफ्नो समयसम्म पाइने पूर्ववर्ती काव्यका लक्षणहरू केलाएर तिनका दृश्य र श्रव्य भेदलाई परिभाषित वा सूत्रबद्ध गर्ने प्रयास इ. पू. चौथो शताब्दीमा ग्रीसमा अरिस्टोटलले सर्वप्रथम गरे भने पूर्वमा भरतमुनिले आफ्नो नाट्यशास्त्रमा श्रव्यकाव्यभन्दा दृश्यकाव्यलाई आफ्नो विश्लेषणको केन्द्र बनाए । तर संस्कृतका धेरैजसो साहित्यकारहरूको कालक्रमबारे इतिहासकारहरूबीच पर्याप्त मतभिन्नता भएको हुनाले भरतको नाट्यशास्त्रको वर्तमान रूपको रचनाकाल इ. पू. पाँचौं शताब्दीदेखि इसाको दशौं शताब्दीसम्म राखिएको पाइन्छ । हरेक युगमा क्षेपक हाल्ने चलनले गर्दा पनि संस्कृतका कतिपय रचनाको ऐतिहासिकताको

वैज्ञानिक अध्ययनमा बाधा पर्न गएको पाइन्छ । भरतको **नाटचशास्त्र**को प्रारम्भिक रूप इ. पू. पाँचौं वा चौथो शताब्दीमै रचना गरिएको मान्ने हो भने पूर्व र पश्चिममा काव्यशास्त्रको जन्म एउटै युगमा भएको अडकल गर्न सकिन्छ । महाकाव्य- को लक्षण गर्ने विश्वकै सर्वप्रथम आचार्य अरिस्टोटल नै हुन् । पूर्वमा महाकाव्यको लक्षण गर्ने सर्वप्रथम व्यक्ति भामह (पाँचौं शताब्दी) हुन्। अरिस्टोटलले महाकाव्यको लक्षण लेख्ता उनको अगाडि होमर (सातौं शताब्दी इ. पू.) का इलियड र ओडिसी भन्ने महाकाव्य थिए भने भामहले महाकाव्यको लक्षण लेख्ता उनको अगाडि **वाल्मीकिरामायण** (इ. पू. छैटौं शताब्दी) र महाभारत (इ. पू.पाँचौं शताब्दी) को अतिरिक्त अश्वघोष (इ. पू. पहिलो शताब्दी) का महाकाव्य **बुद्धचरित** र **सौन्दरनन्द** पनि हुनुपर्छ । कालिदासको समयबारेमा इ. पू. पहिलो शताब्दीदेखि इसाको पाँचौं शताब्दीसम्मको अवधिबीच विद्वान्हरूको मतभिन्नता पाइन्छ । धेरै विद्वान्हरू उनलाई चन्द्रगुप्त विक्रमादित्य (३४५ इ.) का समकालीन मान्छन् । कसै गरी कालिदास पनि भामहका पूर्ववर्ती भएका भए भामहले महाकाव्यको आफ्नो लक्षण बनाउँदा कालिदासको महाकाव्य **रघुवंश** र **कुमारसम्भव** पनि देखेको हुन सक्छ । ती बाहेक आज लुप्त भइसकेका अरू महाकाव्य पनि उनले देखेको हुनुपर्छ ।

जे भए पनि अरिस्टोटल र भामह दुवैले महाकाव्यको लक्षण बनाउँदा 'महाकाव्य यस्तो हुनुपर्छ' भनेर आदेश दिनुभन्दा उपलब्ध महाकाव्यमा यस्तायस्ता विशेषता पाइएका छन् भन्ने कुरा देखाएका छन् । तर भामहको लक्षण अरिस्टोटलको जस्तो विस्तृत र सूक्ष्म अलि छैन र उनले आफ्नो लक्षणमा **रामायण** र महाभारतलाई त्यति ध्यान दिएजस्तो प्रतीत हुँदैन । उनको लक्षण महाकाव्यको सामान्य परिचय जस्तो मात्र छ । एउटा कुरो भने अरिस्टोटल र भामह दुवैका लक्षणमा मिल्छ- अरिस्टोटलले महाकाव्यको कथावस्तु दुःखान्त नाटकको जस्तो आदि-मध्य-अन्त भएको हुनुपर्छ भनेका छन् भने भामहले पनि महाकाव्यको कथावस्तु नाटकमा जस्तै पञ्चसन्धियुक्त हुनुपर्छ भन्ने लेखेका छन् । अरिस्टोटल र भामह दुवैमा सहमति हुने महाकाव्यका अन्य साभा लक्षण निम्नलिखिति हुन आउँछन्– महाकाव्य पद्यमय रचना हो; यसमा महान् चरित्रको वर्णन हुन्छ; यसको भाषा परिमार्जित, आलङ्कारिक र बोलचालको भन्दा भिन्न हुन्छ तथा यसमा मूल कथावस्तु एउटै मात्र हुन्छ ।

भामहकै लक्षणलाई दण्डी (सातौं शताब्दी) ले अगाडि बढाए । अरिस्टोटलले महाकाव्यको कथास्रोत मूलतः इतिहासलाई नै मानेको बुझिन्छ; दण्डीले भने महाकाव्यको कथास्रोत सच्चरित्रमा आधारित ऐतिहासिक वा मौलिक दुवै हुन सक्ने कुराको उल्लेख गरेका छन् । महाकाव्यको काया ठूलो हुनुपर्ने कुरो दण्डीले लेखेका छन् । यसमा कुनै पनि लक्षणकार असहमत छैन । छन्दको विषयमा दण्डी र अरिस्टोटलको कुरो मिल्दैन । दण्डीले श्रुतिमधुर अनेक छन्दहरू महाकाव्यमा लेखिन सक्ने कुरो औंल्याएका छन्, तर अरिस्टोटल चाहिं महाकाव्यको लागि वीरछन्द (डेक्टाइलिक हेग्जामिटर) मात्रै प्रयोग गर्न सकिने कुराको सङ्केत गर्छन् । हुन पनि पश्चिममा मिल्टन र वर्डसवर्थलाई छाडेर प्रायः पूर्ववर्ती महाकविहरूले होमरको त्यसै छन्दलाई महाकाव्यको लागि उपयुक्त मानेका छन् । हेमचन्द्र (१२ औं शताब्दी) र विश्वनाथ (१५ औं शताब्दी) ले पनि संस्कृत-महाकाव्यमा अनेक छन्दको प्रयोग गरिने कुरो औंल्याएका

छन्। यसरी पूर्व र पश्चिमका महाकाव्यमा टड्कारो भिन्नता छन्दको प्रयोगले उपस्थित गर्छ। पश्चिमका महाकाव्यहरू प्राय: एउटै छन्दमा मात्र लेखिन्छन् भने पूर्वीय र अझ विशेषत: संस्कृत-महाकाव्यमा नाना छन्दको प्रयोग हुन्छ, जो खास रस, गुण, रीति वा शैलीको लागि विशेष प्रभावकारी मानिन्छन्।

रुद्रट (नवौं शताब्दी) को समयदेखि संस्कृत-महाकाव्यको लक्षण कृत्रिम र बढी औपचारिक हुँदै विश्वनाथ (१५ औं शताब्दी) सम्म पुगेको देखिन्छ। उनीहरूले महाकाव्य यस्तै हुनुपर्छ; त्यसमा फलाना-फलाना कुराको वर्णन हुनुपर्छ भनेर किटेका छन्। विश्वनाथले शृङ्गार-वीर-शान्तमध्ये एक मुख्य रस महाकाव्यको लागि निर्देश गरेका छन्। यसरी रसको आधारमा पाश्चात्य महाकाव्य १४ औं शताब्दीभन्दा अघि मूलत: वीर-रसप्रधान हुन्थ्यो, तर पूर्वमा भने अश्वघोष र कालिदास जस्ता महाकविदेखि नै शृङ्गार वा शान्त रसको प्रयोग महाकाव्यमा भएको पाइन्छ, यद्यपि शान्तरसको कल्पना संस्कृत-साहित्यमा पछि भएको हो।

सी. एम. बक्स (१९४५ इ.) ले पनि अर्कै आधारमा संसारका महाकाव्यलाई दुई कोटिमा विभाजित गरेका छन्; यसलाई हामी लोक-महाकाव्य (Epic of Growth) र ललित महाकाव्य (Epic of Art) भन्न सक्छौं। कुनै हृदयस्पर्शी घटना गाइनेहरूले रोचक बनाएर गाउँदै चाडपर्वमा सुनाउँदै स्थानीय रङ्ग भर्दै 'एक कान, दुई कान, मैदान' बनाउँदै जाँदा लोकमहाकाव्य बन्छ। पुस्तौं-पुस्ता सरेर जाने यस्तो काव्य मुखाग्र वा कण्ठस्थ पारेर एउटा गाइनेबाट अर्को गाइनेकहाँ पुग्छ। कुनै पनि जाति वा राष्ट्रको निर्माण र अस्तित्वको लागि त्यस जातिका मानिसले जातिको रचनाकालमा युद्ध वा अदम्य वीरता प्रदर्शन गरेका हुन्छन्। त्यसै वीरयुगमा कुनै पनि जातिको लोक-महाकाव्यले गाइनेहरूको मुखमा जन्म लिन्छ र त्यही लोक-महाकाव्यको बीज हो। हरेक गाइनेले हरेक पुस्तामा रोचक बनाउन यसमा आफ्नो मसला भर्छ। यसरी एउटै मूलकथामा बिस्तारै उपकथा जोडिँदै जान्छन्; महाकाव्यको काया विशालतर हुँदै जान्छ, परिमार्जित हुँदै जान्छ र कथा झ्याङ्गिँदै जान्छ। हरेक ठाउँका श्रोताहरूले यस्ता रचनामा आफ्नै पुर्खाहरूको गौरव, आफ्नो जातीय वीरता, आफ्नो सांस्कृतिक उत्कर्ष, आङ जुरुङ्ग पार्ने घटनाहरूको वर्णनमा सौष्ठव वा मिठास तथा आफ्नै मनोभावलाई अभिव्यक्ति दिने साझा विम्बहरू पाउँछन् र यस्ता रचनाहरूलाई आफ्नो जातीय वा राष्ट्रिय साझा सम्पत्ति मान्छन्। लोक-महाकाव्य नै कुनै पनि जाति वा राष्ट्रका परम्परा र संस्कृतिको ढुकुटी मानिन्छ। लोक-महाकाव्यमा लौकिक र अलौकिक तत्त्वहरू जडिएका हुन्छन्। यहाँ मान्छे वा उसको पुर्खा कुनै देउता वा दैवी शक्तिले समृद्ध व्यक्ति हुन्छ। यहाँ मान्छेका युद्ध जस्ता गम्भीर समस्या सुल्झाउन र त्यसलाई जटिल पार्न पनि देवी-देउता नै विभिन्न रूपमा आउँछन्। प्रकृतिको रहस्य बुझ्न कुतकुतिएको मान्छेले यस्तै दन्त्यकथा, लोककथा वा जनविश्वासबाट तुष्टि पाउँछ; उसलाई यस्तो महाकाव्य पढेर आफ्नो रगतमा ईश्वरीय शक्ति बगेको अनुभव हुन्छ। यस्ता महाकाव्यहरू कुनै पनि जातिको आदिम अवस्थादेखि हस्तान्तरित भएर आएका पनि हुन सक्छन्। युग-युगका परिमार्जनले लोक-महाकाव्यहरू कलात्मक र लाक्षणिक पनि हुँदै जान्छन्; बुझ्न सजिला पनि हुन्छन्। यस्ता महाकाव्यमा मान्छेको वीरता र शौर्य देवी-देवताको भन्दा कम हुँदैन; कहिलेकाहीं बढी पनि हुन्छ– एउटा वीर योद्धाले देवताहरूलाई

पनि परास्त गर्छ । महाकाव्यको मूलकथा र उपकथा पनि विस्तारपूर्वक लेखिन्छन् । लोक-महाकाव्यमा मान्छेले आफ्नो अतीत र भविष्य दुवै पाउँछ । चाहे त्यहाँका पात्र लौकिक हुन् वा अलौकिक, तिनीहरू सबै मानवीय समस्या र उच्छ्वासकै प्रतिनिधित्व गर्छन् ।

होमरका भनिने इलियड र ओडिसी; वाल्मीकिको भनिने रामायण र व्यासको भनिने महाभारत त्यस्तै लोक-महाकाव्य हुन् । फादर कामिल बुल्केको मतअनुसार आजको वाल्मीकि-रामायण कोशल, किष्किन्धा र लङ्काका कम्तीमा तीनवटा लोक-महाकाव्यका चक्काहरू जोडिएर बनेको हो । महाभारत नै पनि जय, भारत र महाभारत हुँदै तीनचरण मा आजको रूपमा विकसित भएको हो । ऋग्वेद (इ. पू. १६००) मा 'ययाति', 'पुरु', 'विश्वामित्र' जस्ता महाभारतका असङ्ख्य पात्रहरूका नाम र तिनका उपाख्यानको चर्चा अनेक ठाउँमा पाइन्छ, तर तिनीहरूको वर्णन र आख्यान-उपाख्यान भने पाइँदैन । ऋग्वेदका तिनै पात्र र तिनसँग सम्बद्ध धेरै घटना र उपाख्यान-हरूको विस्तृत परिचय महाभारतमा पाइन्छ । यसबाट के बुझिन्छ भने महाभारतसँग सम्बद्ध धेरै घटना र उपाख्यानहरू ऋग्वेदको रचना-भन्दा अगाडिका, सम्भवतः आर्यहरू सप्तसिन्धु-मा आउनुभन्दा पनि अघिका हुन सक्छन् । त्यसलाई जनश्रुतिले महाभारतको सम्पादनकाल (इ. पू. पाँचौं शताब्दी) सम्म ल्याइपुऱ्याइएको छ । त्यसको सम्पादनमा तत्कालीन भारतका विविध जनपदमा प्रचलित अन्य हजारौं उपाख्यानहरू, प्रचलित संस्कार, दर्शन, लोक-नीति, आदर्श र लोकसामग्रीसँग मुछिएर महाभारतमा सङ्कलित भएका छन् । यस कार्यमा गाइनेहरूको मुख्य भूमिका रहेको प्रतीत हुन्छ । गाइनेहरूलाई कुशीलव शब्दले पनि जनाइन्छ र रामका छोराहरूका नाम 'कुश र लव' हुन् । वाल्मीकिरामायणको प्रक्षिप्त अंशमा कुश र लवले नै गाइने भएर रामचन्द्रलाई रामकथा सुनाएको उल्लेख पाइने हुँदा पनि यस कुरामा पुष्टि मिल्छ । उता महाभारतका रचयिता भनिने 'व्यास' शब्दको पनि शाब्दिक अर्थ 'सम्पादक' हुने, अनि इलियड र ओडिसीका रचयिता भनिने 'होमर' शब्दको अर्थ पनि केही विद्वान्हरूले 'सम्पादक' भन्ने नै लगाएको पाइन्छ । ए. बी. लर्ड (१९६० इ.) ले युगोस्लाभियामा अहिले पनि लेखपढ गर्न नजान्ने जातिहरूबीच होमरका महाकाव्य जस्तै मौखिक महाकाव्यहरू गाइनेहरूले गाएको पाए । नेपालमा पनि गाइनेहरूका सारङ्गीहरूसँगै रेटिएर गाइने त्यस्ता लोक-महाकाव्य हुने सम्भावना छ, त्यसको अनुसन्धान हुनु बाँकी नै छ । एङ्ग्लो-सेक्सनहरूको बिओवुल्फ, जर्मनहरूको निबेलउँगेनलीद, इरानको शाहनामा, र स्केन्डिनेभियाका सागाहरू त्यस्तै लोक महाकाव्यका नमूना हुन् । संसारको सबभन्दा पुरानो लोक-महाकाव्य भने प्राचीन सुमेर-हरूको गिल्गामेश (इ. पू. ३०००) हो । यसका धेरै लक्षण इलियड र महाभारतसँग मिल्छन् ।

प्रायः सबै लोक-महाकाव्यमा राजा र योद्धाहरूका उदेकलाग्दा वीरतापूर्ण घटनाहरू नै कथाबीज हुन्छन् । यस्ता महाकाव्यहरू मान्छेलाई प्रभावित र प्रेरित गर्नको लागि लेखिने हुनाले कथामा वर्णित राजा र वीर-हरूलाई बिस्तारै आदर्श, अलौकिक र पौराणिक बनाइन्छ । प्रायः लोक-महाकाव्यमा नायकको जन्म अविवाहित कन्यासँग कुनै देवताको अवैधानिक सम्बन्धबाट हुन्छ; जन्मेपछि त्यस बालकलाई जङ्गलमा त्यसै छोडिन्छ । त्यस बालकको लालन-पालन पशुपक्षी वा कुनै साधारण व्यक्तिद्वारा हुन्छ । नायक हलक्क बढ्छ, अलौकिक वीरता

प्रदर्शन गर्छ; त्यस्तै वीरले कुनै राक्षसी चरित्रद्वारा अपहृत कुनै सुन्दरी केटीलाई त्यसबाट छुटकारा दिलाउँछ र उसको त्यससँग बिहे पनि हुन्छ। यस्तो नायक उमेर नपुगी वीरतापूर्वक मर्छ। भारोपेली जातिका लोकमहाकाव्यमा नायक प्रायः जुम्ल्याहा हुन्छ; त्यसको शरीर वज्रकठोर हुन्छ, तर शरीरको कुनै एउटा अङ्ग (पैंतालो, तिघ्रो, आदि) मा कमजोरी हुन्छ र त्यसै कमजोरीले गर्दा पछि उसको मृत्यु हुन्छ। नायक कुनै वेलामा आइमाईको वेशमा पनि लुक्छ; उसको बिहे विदेशमा वा कतै अन्य कुनै अमानुषीसँग हुन्छ। उसको छोरो उसको अदेखमा हुर्कन्छ। छोरो वीरतामा बाबुभन्दा बेजोड हुन्छ। त्यस छोरासँग बाबुको भेट हुन्छ, एक-अर्कालाई नचिनेर तिनीहरूबीच युद्ध हुन्छ र बाबुको हातबाट छोरो मर्छ। छोरासँग भएको आफ्नै कुनै चिह्न देखेर बाबुले आफ्नै हातबाट छोरो मर्न गएको थाहा पाउँछ र फत्र्याक-फत्र्याक हुन्छ।

ललित महाकाव्य चाहिं लोक-महाकाव्य जस्तो धेरै प्रतिभाहरूको संयुक्त रचना नभएर एउटै मात्र कविको रचना हुन्छ। लोक-महाकाव्य प्रारम्भमा जहिले पनि मौखिक परम्पराबाट थालिन्छ; गाइनेहरूले यसलाई एक ठाउँ र समयबाट अर्को ठाउँ र समयसम्म पुऱ्याउँछन् र कालान्तरमा कुनै प्रतिभाले यसलाई लिपिबद्ध गर्छ; तर ललित-महाकाव्य चाहिं शुरूदेखि नै लिखित रूपमा आउँछ। यसरी कुनै पनि जातिको लोक-महाकाव्यभन्दा ललित-महाकाव्य नयाँ हुन्छ। ललित-महाकाव्यको संरचना लोक-महाकाव्यकै अनुकरणबाट हुन्छ; त्यसैले यसमा लोक-महाकाव्यको मसला भरिएको हुन्छ। लोक-महाकाव्यकै आदर्शबाट अभिप्रेरित भएर ललित-महाकाव्यका सम्पूर्ण जनसमुदायको रुचिको पोषण गर्ने भएकोले तुलनात्मक रूपले बढी सरल हुन्छ, ललित-महाकाव्य चाहिं शिक्षित साहित्यानुरागी पाठकको लागि लेखिएको हुनाले यो लोक-महाकाव्यभन्दा बढी कृत्रिम र क्लिष्ट हुन्छ। त्यसै हुँदा लोक-महाकाव्य सुन्नेबित्तिकै प्रायः सरर्र बुझिने हुन्छ, ललित-महाकाव्य पढ्ने वा सुन्नेबित्तिकै सरर्र बुझिने हुँदैन। ललित-महाकाव्यले बढी सभ्य जातिको प्रतिनिधित्व गर्छ; यसमा लोकसाहित्य र आदिम सभ्यताका वाहक तत्त्वहरू सीमित हुन्छन् र ती लोक-महाकाव्यमा झैं जिउँदा हुँदैनन्। लोक-महाकाव्यकै स्थापित सूत्रहरूको आधारमा निर्मित भएर पनि ललित-महाकाव्य बढी कल्पनामय हुन्छ। ललित-महाकाव्यमा कहिलेकाहीं जानी-जानी लोक-महाकाव्यका तत्त्वहरू व्यङ्ग्य वा अन्य खास प्रयोजन वा प्रभावको लागि बङ्ग्याइन्छन् वा साटफेर गरिन्छन्। रोमन महाकवि भर्जिलले पनि आफ्नो महाकाव्य इनीडमा होमरका महाकाव्यमा प्रयोग भएको वीरोचित युद्धलाई क्रूर र तुच्छ लडाइँको लागि पनि प्रयोग गरेका छन् भने मिल्टनले प्याराडाइज लस्टमा आफ्नो खलनायक शैतानलाई महाकाव्य-परम्परामा नायकको लागि सुहाउँदा गुणहरूले सम्पन्न बनाइदिएका छन्।

ललित महाकाव्यका सर्वप्रथम उत्कृष्ट नमूना चाहिं ल्याटिन भाषाका महाकवि भर्जिल (इ. पू. पहिलो शताब्दी) को इनीड र संस्कृतका महाकवि अश्वघोष (इ. पू. पहिलो शताब्दी) का बुद्धचरित र सौन्दरनन्द हुन्। पृथ्वीको पूर्वी र पश्चिमी गोलार्धका यी दुई महाकविहरूभन्दा अगाडि पनि केही ललित-महाकाव्य थिए भन्ने साहित्यका इतिहासकारहरूले उल्लेख गरेका भए पनि यिनीहरूकै महाकाव्यले आफ्ना-आपना गोलार्धमा उत्तरवर्ती महाकविहरूलाई महाकाव्यको आदर्श दिएर लेख्न प्रेरित गरेको पाइन्छ। भर्जिलकै

इनीडको आदर्शबाट प्रेरित भएर ल्याटिन भाषामा लुकन (पहिलो शताब्दी) को फर्सेलिया र ओभिद (पहिलो शताब्दी) को मेटामर्फोसिस लेखिए भने इटालीका कवि दाँते (चौधौं शताब्दी)को दिभिना कमेदिया; पोर्चुगलका कवि कमोन्स (सोह्रौं शताब्दी) को लुसियाद र अङ्ग्रेजी कवि मिल्टन (सत्रौं शताब्दी) का दुई महाकाव्य प्याराडाइज लस्ट र प्याराडाइज रिगेन्डका आदर्श पनि भर्जिल नै हुन् ।

भर्जिलले इनीड लेख्ता होमरका महाकाव्यलाई आदर्श माने । इनीडका जम्मा १२ मध्ये पहिला ६ वटा सर्गमा भर्जिल होमरको ओडिसीबाट प्रभावित छन् भने पछिल्ला छवटा सर्गहरूमा चाहिं इलियडबाट प्रभावित छन् । होमरले ट्रईको युद्धमा आफू ग्रिसेली भएकोले ग्रिसेलीहरूकै वीरताको वर्णन गरेझैं, भर्जिल रोमन सम्राट, अगस्टसका मन्त्री भएकाले उनले रोमनहरूको पुर्खा मानिने ट्रईका जातिकै वीरताको वर्णन आफ्ना महाकाव्यमा गरेका छन्। ग्रिसेलीहरूभन्दा रोमनहरूलाई श्रेष्ठ प्रमाणित गर्न भर्जिल मूलत: अभिप्रेरित भएका हुनाले होमरको महाकाव्यकै शैलीका अनुकरण गरेरै भए पनि आफ्नो सीप, सौन्दर्य, परिमार्जन र प्रतिभाको सिंगारपटारद्वारा एउटा मूर्तिकारले मूर्तिका अङ्ग-अङ्गमा होशियारीपूर्वक सौन्दर्य भरेझैं भर्जिलले आफ्नो महाकाव्यलाई सर्वाङ्ग सुन्दर बनाए। कुराकानी र भविष्यवाणीको माध्यमबाट उनले रोमुलसदेखि लिएर अगस्टससम्मको रोमन इतिहासको सिंहावलोकन गरेका छन् । ट्रईको युद्धबाट इटालीतिर फर्कन लागेको वीर इनियासलाई केन्द्रीय पात्र बनाएर उनले यस महाकाव्यको रचना गरेका छन् । होमरका महाकाव्यमा पाइने वीरछन्दकै प्रयोग उनले आफ्नो महाकाव्यमा पनि गरे । होमरद्वारा प्रयुक्त अनुप्रास र उपमा जस्ता अलङ्कारकै प्रयोग उनले पनि गरे । त्यस्तै, प्रचलित दन्त्यकथा, पुराण, साहसिलो यात्रा, युद्ध, वीरता र महाकाव्यमा हुने टेक वा चरणको आवृत्ति होमरबाटै उनले अनुकरण गरेका छन् । होमरका महाकाव्यमा झैं भर्जिलका महाकाव्यमा पनि प्रमुख पात्रको मृत्युलोक-भ्रमण, कथावाचन र प्रवचन पाइन्छ। होमरकै सूत्रको यथासम्भव अनुकरण गरेर उनले आफूलाई होमरकै दर्जामा पुऱ्याए। अझ कल्पनाशक्ति, कालिगढी र लाक्षणिकतामा त उनले होमरलाई पनि उछिने । इनीडमा पनि वीरहरूको लामो सूची होमरकै महाकाव्यमा झैं पाइन्छ र यसका युद्ध र मानवीय समस्यामा पनि देवी-देवताको सहयोग र हस्तक्षेप इलियड र ओडिसीमा झैं हुन्छ, जहाँ मान्छेको वीरता कुनै देवताको भन्दा कम छैन । प्रकृति, मानव र ईश्वरको समन्वय र सन्तुलन पनि भर्जिलले होमरसँगै सिकेका हुन् ।

पुनर्जागरण (रिनेसाँ) भन्दा अगाडि मध्यकालमा होमरका महाकाव्य यूरोपमा प्रचलित थिएनन् । यसैले स्पेन्सरको फेयरी क्विन (१६ औं शताब्दी) भन्दा अगाडिसम्म यूरोपमा भर्जिल नै महाकाव्यका आदर्श थिए । सत्रौं शताब्दीका अङ्ग्रेजी महाकवि मिल्टन भने एकैचोटि होमर र भर्जिल दुवैबाट प्रभावित भए र आफ्नो शिल्प र प्रतिभाद्वारा **प्याराडाइज लस्ट**मा उनले आफ्ना पूर्ववर्ती ललित महाकाव्यका सबै शिल्पकारहरूलाई जिते ।

भर्जिलका सूत्रहरूको प्रयोग उनका उत्तरवर्ती महाकविहरूले पूर्णत: गरे पनि दाँतेपछि पाश्चात्य महाकाव्य मूलत: वीररसप्रधान रहेन । दाँतेले **दिभिना कमेदिया**मा भर्जिललाई औधी सम्मान गरेका छन्, कहाँसम्म भने दाँतेको मृत्युलोक विशेषत: यमलोक (इन्फर्नो) र पर्गेटोरियोको यात्रामा भर्जिल नै

उनको बाटो देखाउँछन्; खालि स्वर्गलोक (प्याराडाइजो) को यात्रामा मात्र दाँतेले आफू इसाइ हुनाले भर्जिललाई उनको अगुवा नबनाएर आफ्नै प्रेमिका बियत्रिसलाई अगुवा बनाएका छन्। दाँतेको यस आत्मकथापरक महाकाव्यमा उनले भर्जिलका सूत्रहरूको प्रयोग आदरपूर्वक गरे पनि **दिभिना कमेदियालाई** वीररसप्रधान महाकाव्य भन्न सकिंदैन। दाँतेपछिका बोइयार्दो (१५ औं शताब्दी), अरियोस्तो (१६ औं शताब्दी), तासो (१६ औं शताब्दी), स्पेन्सर (१६ औं शताब्दी) र मिल्टन (१७ औं शताब्दी) ले पनि भर्जिलका महाकाव्यका अन्य सूत्रहरूको प्रयोग गरे पनि इतिहास र वीरतालाई मूल विषयवस्तु नमानेकाले टिल्यार्ड (१९५४ इ.) पाश्चात्य ललित महाकाव्यलाई वीरकाव्य र महाकाव्य भन्ने अलग-अलग भेद मान्ने पक्षमा छन्। यिनमा बोइयार्दो, अरियोस्तो र स्पेन्सरको मूल विषयवस्तु प्रेम भएकोले यी महाकाव्यलाई शृङ्गाररसप्रधान भन्न सकिन्छ भने तासोको **जेरूसलेम लिबरेता** र मिल्टनका **प्याराडाइज लस्ट** र **प्याराडाइज रिगेन्ड**को विषयवस्तु चाहिँ इसाई धर्म र ईश्वरीय सत्ता रहेको हुँदा यी महाकाव्यलाई शान्तरसप्रधान भन्न सकिन्छ। यसरी पाश्चात्य परम्परालाई पनि सूक्ष्म रूपले केलाएर हेर्ने हो भने पूर्वीय महाकाव्यका शृङ्गार, वीर र शान्त यी तीन मूल रस पाश्चात्य महाकाव्यमा पनि पाइन्छन्।

भर्जिलकै समकालीन संस्कृत महाकवि अश्वघोषले पूर्वमा ललित महाकाव्यको आदर्श उत्तरवर्तीहरूलाई प्रस्तुत गरे र त्यही परम्परा झ्याँगिएर कालिदास (चौथो शताब्दी), भारवि (सातौं शताब्दी) र माघ (आठौं शताब्दी) हुँदै श्री हर्ष (बाह्रौं शताब्दी) मा उत्कर्षमा पुगदछ, जसरी पश्चिममा भर्जिलले थालेको परम्परा मिल्टनमा उत्कर्षमा पुग्छ। रामायण र महाभारतमा दुई श्लोकहरूबीच पूर्वापर सम्बन्ध हुन्छ, अर्थात् व्याकरण र अर्थको दृष्टिले सँगैका श्लोकहरू एक-अर्कासँग आबद्ध हुन्छन् भने सर्वप्रथम अश्वघोषका महाकाव्यमा एकै सर्गका सँगैका दुई श्लोकहरू परस्पर तुलनात्मक रूपले बढी स्वतन्त्र र छुट्टाछुट्टै एकाइ भएका छन्। अश्वघोषको यसै परम्परालाई उत्तरवर्ती सबै महाकविहरूले अनुगमन गरेका छन्। पश्चिममा भने होमर देखि मिल्टनसम्मका महाकाव्यका श्लोकमा रामायण र महाभारतमा झैं र अझ बढी पूर्वापर सम्बन्ध प्राय: देखिन्छ; किनभने पश्चिममा सर्गको एकाई श्लोक नभएर हरफ हुन्छ। रामायण र महाभारतमा अपरिहार्य रूपमा पाइने विषयवस्तु युद्ध अश्वघोषका महाकाव्यमा चाहिं पात्रले कामदेवसँग विजय पाउन गरिरहनुपरेको छ। त्यसपछि कालिदास, भारवि, माघ हुँदै प्राय: सबै उत्तरवर्ती महाकाव्यहरूमा जुनसुकै रस प्रधान भए पनि युद्ध अवश्य हुन्छ। सर्गको अन्तमा छन्द बदल्ने र भावी सर्गका कथावस्तुहरूको सूचना दिने परम्पराको श्रीगणेश अश्वघोषबाट हुन्छ र त्यस परम्पराको पालना सम्पूर्ण उत्तरवर्ती महाकविहरूबाट भएको छ। भारवि र माघको त कुनै विशेष सर्गमा नाना छन्द प्रयोग गर्ने होड समेत पाइन्छ। पूर्व र पश्चिम दुवै गोलार्धका महाकाव्यका नायकहरू कुलीन वा वीर पुरुष हुने गर्छन्, यस नियमको अपवादमा अश्वघोषका महाकाव्य पनि पर्दैनन्। पश्चिममा भर्जिल, तासो र मिल्टनले मात्र शान्तरसका महाकाव्य लेखेका छन् भने अश्वघोषका दुवै महाकाव्य शान्तरसमा लेखिएका छन्। बुद्धचरितमा २८ सर्ग र सौन्दरनन्दमा १८ सर्ग छन्। त्यसपछिका प्रमुख महाकवि कालिदास, भारवि, माघ र श्रीहर्ष कसैका महाकाव्यमा पनि १८ वटाभन्दा कम सर्ग छैनन्।

अश्वघोष बुद्धचरितमा रामायणबाट बढी

प्रभावित छन् भने सौन्दरनन्दमा रामायण तथा गीताबाट प्रभावित छन्, तर रामायण र महाभारतभन्दा भिन्न सम्भवत: गीतासँग बढी मेल खाने वैराग्य उनको प्रेय विषयवस्तु हो। हीनयानी बौद्ध सम्प्रदायका अश्वघोषले आफ्ना महाकाव्यमा बौद्ध सिद्धान्तलाई सरल पारेर बुझाउन ऋग्वेददेखि नै प्रयोगमा आइरहेको उपमालङ्कारको सहारा लिए। कालिदासले भने आफ्नो महाकाव्यमा अश्वघोषबाट पर्याप्त रूपमा प्रभावित भएरै पनि अश्वघोषको वैराग्यको विपरीत शृङ्गाररसलाई मूल रस बनाए। अश्वघोष बौद्ध थिए भने कालिदास शैव थिए। अश्वघोषसम्म आइपुगेको उपमालङ्कारलाई कालिदासले शिखरमा पुऱ्याए र त्यसै अलङ्कारको प्रयोगमा उनी बेजोड भए। कालिदासको भन्दा अश्वघोषको भाषा सरल छ, विषयवस्तु गहन छ। कालिदासमा पाइने अर्थान्तरन्यास अश्वघोषमा छैन। कति पदावली र भाव समेत कालिदास र अश्वघोषमा समान पाइन्छ। अश्वघोषका महाकाव्य पनि एउटै केन्द्रीय पात्रका वरिपरि घुम्दछन् र महाकाव्यको कथावस्तु पञ्चसन्धियुक्त हुन्छ। यी दुवै लक्षणहरू उत्तरवर्ती महाकाव्यमा पाइन्छन्।

अश्वघोषले प्रयोग गरेको यमक भने कालिदासमा भन्दा उनका उत्तरवर्ती महाकवि भारवि, माघ र श्रहिर्षमा बढी पाइन्छ। भामह (पाँचौं शताब्दी) को काव्यालङ्कारपछि संस्कृत-साहित्यमा अलङ्कार-सम्प्रदायको कसिलो प्रभाव पर्छ, त्यसैले अश्वघोष र कालिदासका महाकाव्यको सहज सौन्दर्य र परिमार्जनको विपरीत भारवि (सातौं शताब्दी) मा आलङ्कारिक अभ्यास र शिल्प सुनियोजित र सचेत रूपमा देखा पर्छ।

भारविले किरातार्जुनीयमा आफ्ना पूर्ववर्ती अश्वघोष र कालिदासका महाकाव्यका लक्षणहरूलाई आत्मसात् गर्दै अतिरिक्त कालिगढी देखाएर साहित्यका पाठकलाई चकित पारिदिए। उनको महाकाव्यको पहिलो सर्ग 'श्री' शब्दबाट शुरू हुन्छ र हरेक सर्गको अन्तिम श्लोकमा 'लक्ष्मी' शब्द हुन्छ। अश्वघोष र कालिदासभन्दा भिन्न उनले एउटा सर्ग चाहिं नाना छन्दको प्रयोग गर्नको लागि छुटयाएका छन्। त्यस्तै यमक, श्लेष र कल्पनाको विलक्षण कालिगढीको प्रयोग गर्दै उनी एउटा यस्तो श्लोक लेख्छन् जसमा 'न' वर्णवाहेक अर्को वर्ण छैन। यसरी शब्दालङ्कार, अर्थालङ्कार र श्लेषको बेजोड प्रयोग गरेर भारविले एकातिर प्रखर पाण्डित्य प्रदर्शन गरेका छन् भने अर्कातिर कल्पनाकेलिमा पनि आफ्ना अग्रजहरूलाई उछिनेका छन्। कालिदासले प्रयोग गरेको अर्थान्तरन्यासलाई भारविले आफ्नै विशेषता बनाइदिए र अर्थ-गौरवको लागि काव्यशास्त्रमा भारवि नै आदर्श बने। कहाँसम्म भने उत्तरवर्ती माघ र श्रीहर्ष त कालिदासको उपमा प्रयोगबाट मात्र बढी प्रभावित भए भने भारविकै प्रभाव र अनुकरणद्वारा उनीहरूमा भारविलाई उछिन्ने उत्तरोत्तर होड चलेर गयो।

भारविको किरातार्जुनीयलाई आदर्श मानेर माघ (सातौं-आठौं शताब्दी) ले शिशुपालवध लेखे र हरेक फड्कामा भारविलाई उछिन्ने प्रयास गरे। कति समालोचक त 'भारवि' (= सूर्यको कान्ति) र माघ (= जाडो महीना) नामलाई नै उपनाम मान्छन् र सूर्यको प्रकाश (भा-रवि) लाई फिक्का पार्न नै माघले त्यो उपनाम लिएको ठान्छन्। भारविको महाकाव्य १८ सर्गको छ भने माघको महाकाव्य चाहिं २० सर्गको छ। भारविको महाकाव्य 'श्री' बाट थालिएर 'लक्ष्मी' शब्दमा टुङ्गिन्छ भने माघको महाकाव्य 'श्री' बाटै थालिएर 'श्री' मै टुङ्गिन्छ। माघले पनि एउटा सर्ग नाना

छन्दको लागि नै छुट्ट्याएका छन् र त्यसमा उनी भारविले भन्दा बढी छन्द प्रयोग गर्छन्। भारविभन्दा माघ नै पाण्डित्य र बहुमुखी प्रतिभामा अगाडि भएको कुरो उनी प्रमाणित गर्दछन् । शब्दालङ्कार, अर्थालङ्कार, श्लेष र कल्पनाशक्तिमा माघ भारविभन्दा कुनै हालतमा कम छैनन् ।

श्रीहर्ष (१२ औं शताब्दी) ले नैषधीयचरित लेख्ने वेलामा त संस्कृत-साहित्यका रस-सम्प्रदाय, अलङ्कार-सम्प्रदाय, रीति-सम्प्रदाय, ध्वनि-सम्प्रदाय र वक्रोक्ति-सम्प्रदाय सबै उत्कर्षमा पुगिसकेका थिए । त्यसैले उनी कालिगढीमा आफ्ना कुनै पनि पूर्ववर्ती आलोचना-सम्प्रदायका आदर्शहरू ग्रहण गर्न पछि परेनन् र यस सन्दर्भमा उनले हरेक फड्कामा माघलाई पनि उछिने, माघभन्दा पूर्ववर्ती महाकविहरूलाई पनि उछिने ।

यसरी पश्चिममा जसरी भर्जिलले शुरू गरेको सचेत कालिगढी दाँते, स्पेन्सर र मिल्टनका महाकाव्यमा उत्तरोत्तर प्रखर भएर प्याराडाइज लस्टमा उत्कर्षमा पुग्छ, त्यसै गरी संस्कृतमा अश्वघोषले थालेको सचेत कालिगढी कालिदास, भारवि, माघ र श्रीहर्षका महाकाव्यमा उत्तरोत्तर प्रखर भएर नैषधीयचरितमा उत्कर्षमा पुग्छ । श्रीहर्ष दाँतेभन्दा पनि अधिका महाकवि हुन् तर पाश्चात्य साहित्यमा महाकविहरू मिल्टनसम्म उत्तरोत्तर मौलिक कालिगढी गर्दै अघि बढे भने श्रीहर्षपछिका संस्कृत महाकवि चाहिं मौलिक कालिगढीभन्दा कृत्रिम अनुकरणमा निर्लिप्त भएकाले महाकाव्य ह्रासोन्मुख भयो ।

संस्कृत-महाकाव्यको चर्चाक्रममा सातौं शताब्दीमा लेखिएका दुई गद्य-काव्य वाणभट्टको कादम्बरी र दण्डीको दशकुमारचरितको पनि उल्लेख गर्नु सान्दर्भिक नै होला, किनभने यिनीहरूको वर्णनशैली, विषयवस्तु, नायक आदिको प्रस्तुति धेरै अंशमा महाकाव्यसँग मिल्छ । तिनीहरूको उल्लेख आजसम्म कसैले महाकाव्यको प्रसङ्गमा गरेको छैन, तापनि कतिपय पाश्चात्य समालोचकहरू मेल्भिलको मोबीडिक (१८५१ इ.), तल्स्तोईको वार एन्ड पिस (१८६५-७२इ.) र पास्तर्नाकको डा. जिभागो (१९५७ इ.) जस्ता उपन्यासलाई समेत महाकाव्य मान्ने पक्षमा छन् ।

नेपाली-साहित्यमा लोक-महाकाव्यको सम्भावना देशका विभिन्न भागमा सारङ्गी रेटेर गाउने गाइनेहरूको गाथाचक्रमा छ, तर त्यसबारे अनुसन्धान हुनु बाँकी नै भएकोले यसै भन्न सकिंदैन । सुगौलीको सन्धि (सं. १८७१) मा नेपाल अधिराज्यको सीमा निश्चित भएपछि मात्रै यहाँ ललित महाकाव्य लेख्ने प्रयास हुनु स्वाभाविक हो, तर शिक्षित पाठकको अभावमा ललित महाकाव्य फस्टाउन नसक्ने हुनाले नेपालको एकीकरणदेखि झन्डै वि. सं. २००० सम्म नेपालीमा महाकाव्य लेख्ने प्रयास खालि संस्कृतका **रामायण, महाभारत, श्रीमद्भागवत** र **देवीभागवतको** अनुवाद र रूपान्तरणमै केही सीमित रह्यो भने केही चाहिं श्री ५ र श्री ३ को स्तुति र गुणानुवाद गर्दै वा तीर्थयात्राको विवरण पद्यमा लेख्तैमा बित्यो । यस्ता रचनाहरूमा वसन्त शर्माको **कृष्णचरित्र** (सं. १८८४), भानुभक्तको **रामायण** (वि. सं. १९४४) र सोमनाथ सिग्देलका **चन्द्रचरित** (१९७६-८६) विशेषतः उल्लेखनीय छन् । **श्रीमद्भागवतको** दशम स्कन्धको कथावस्तु लिएर स्वतन्त्र रूपमा लेखिएको वसन्त शर्माको **कृष्णचरित्रलाई** पहिल्लो नेपाली पद्यमय मौलिक आख्यानको रूपमा लिन सकिन्छ । भानुभक्तको रामायण **अध्यात्मरामायणको** भावानुवाद भए पनि पर्याप्त मौलिकता र सौन्दर्य भएको हुनाले नेपाली-महाकाव्यको विकासक्रममा यसको

पनि विशिष्ट स्थान छ । आधारभूत रूपमा चन्द्रशमशेरको स्तुतिगानको लागि नै लेखिएको भए पनि १८ सर्ग भएको **चन्द्रचरित** महाकाव्य-सिद्धान्तको आधारमा लेखिएको पहिलो नेपाली ललित महाकाव्य हो । हुनत यसै वेलातिर बालकृष्ण समले पनि **एक प्रभात-स्मरण** लेखेर सं. २०१५ मा प्रकाशित हुने आफ्नो महाकाव्य **चिसो चूह्लोतिर** फड्को हाल्न थालेका थिए, तर **एक प्रभात स्मरण** महाकाव्य थिएन, **चन्द्रचरित** भने महाकाव्य नै थियो र **आदर्श राघव** लेख्ने क्रममा यसमा **चन्द्रचरित**बाट केही श्लोकहरू हालिएका थिए ।

नेपालीमा प्रकाशित पहिलो ललित-महाकाव्य भने लक्ष्मीप्रसाद देवकोटाको **शाकुन्तल** (सं. २००२) हो । विक्रमको एक्काइसौं शताब्दीको पहिलो दशकमा देवकोटाले सात-आठवटा महाकाव्य लेखे-**शाकुन्तल** (२००२), **सुलोचना** (लेखन २००२, प्रकाशन २००३), **सिकन्दर** (लेखन २००२ संस्कृतमा, अपूर्ण), **महाराणा प्रताप** (लेखन २००३, प्रकाशन २०२४), **वनकुसुम** (लेखन २००३, प्रकाशन २०२५), **प्रमियस** (लेखन आरम्भ २००७ प्रकाशन २०२८), **शकुन्तला** (अंग्रेजीमा प्रकाशन २०४७) र **पृथ्वीराज चौहान** (लेखन २००३, अद्यावधि अप्रकाशित, पाण्डुलिपि साझा प्रकाशनमा सुरक्षित) । यसरी सात-आठवटा महाकाव्य लेख्ने महाकवि भने संसारभरमै कम होलान् । त्यसैले महाकाव्य लेख्ने कसैलाई पनि 'महाकवि' भन्न सकिने संस्कृतको परम्परा भए पनि नेपाली-साहित्यमा चाहिं त्यस शब्दले लक्ष्मीप्रसाद देवकोटा मात्र चिनिन्छन् ।

लक्ष्मीप्रसाद देवकोटा नेपाली-साहित्यका **रोमान्टिक** धाराका प्रवर्तक र प्रतिनिधि कवि मानिन्छन् र उनका महाकाव्य कालिदासका महाकाव्यबाट वढी प्रभावित देखिन्छन् । **शाकुन्तल**का कथावस्तुमा उनी कालिदासका महाकाव्य **रघुवंश** र **कुमारसम्भव**बाट प्रभावित नभएर उनको नाटक **अभिज्ञानशाकुन्तल**बाट प्रभावित छन् । **शाकुन्तल** ३२ वटा जति छन्दमा लेखिएको महाकाव्य हो । छन्दसङ्ख्यामा यसलाई उछिन्ने नेपाली महाकाव्य उमानाथ शास्त्रीको **मकवानी बाला** (२०३५) मात्र हो । **शाकुन्तल**मा देवकोटाको प्रिय छन्द **शार्दूलविक्रीडित** देखिन्छ । शार्दूलविक्रीडितमा १९ अक्षर हुन्छन् । देवकोटामा बिस्तारै कम अक्षर सङ्ख्या भएका छन्दतिर आकर्षण बढ्दै गएको देखिन्छ । **सुलोचना** (२००२ लेखन) मा उनको प्रिय छन्द **अनुष्टुप्** (१६ अक्षर) छ; **महाराणा प्रताप** (लेखन २००३) र **वनकुसुम** (लेखन २००३) मा **वसन्ततिलका** (१४ अक्षर) छ र **प्रमियस** (लेखनारम्भ २००७) मा आएर उनको प्रिय छन्द गद्य कविता छ । श्लोकसङ्ख्याको दृष्टिवाट पनि देवकोटाका महाकाव्य बिस्तारै लघुकाय हुँदै गएको पाइन्छ-**शाकुन्तल** (१९०६ श्लोक), **सुलोचना** (९१७ श्लोक), **महाराणाप्रताप** (७९० श्लोक), **वनकुसुम** (६९० श्लोक) र **प्रमियस** (४३८ श्लोक) को श्लोकसङ्ख्याबाट यो कुरो प्रमाणित हुन्छ । **शाकुन्तल**को कथास्रोत माथि भनिएझैं कालिदासको अभिज्ञानशाकुन्तल हो, **सुलोचना** र **वनकुसुम**को कथास्रोत मौलिक, **महाराणा प्रताप** र **पृथ्वीराज चौहान**को कथास्रोत भारतको इतिहास, **सिकन्दर**को कथास्रोत ग्रीसको इतिहास र **प्रमियस**को कथास्रोत ग्रीसको पुराकथा (मिथोलजी) छ । यसरी कथास्रोतको आधारमा देवकोटा बिस्तारै पौराणिक धरातलबाट नेपालमा र नेपालबाट भारत हुँदै भारतबाहिर आकर्षित हुँदै जान लागेको प्रतीत हुन्छ । उनका सबै महाकाव्यमा उदात्त चरित्रको नायक छ । **शाकुन्तल** र **सुलोचना** शृङ्गाररसमा लेखिएका

छन् भने **महाराणा प्रताप** र **प्रमियस** चाहिं वीररसमा छन् । यसरी देवकोटा बिस्तारै शृङ्गाररसबाट वीररसतिर उत्तरोत्तर उन्मुख भइ रहेको पाइन्छ। उनका सबै महाकाव्यहरूको आरम्भ देवी-देवताको स्तुति र मङ्गलाचरणबाट हुन्छ । **शाकुन्तल**मा २४, **सुलोचना**मा १५, **महाराणा प्रताप**मा १६, **वनकुसुम**मा १० र **प्रमियस**मा ११ सर्ग छन् । कथावस्तुको आधारमा भने देवकोटाका सबै महाकाव्य शिथिल छन् । सर्गको अन्तमा छन्द परिवर्तन गर्ने र भावी सर्गको कथाको सूचना दिने काम कुनै सर्गमा भएको छ, कुनैमा छैन । सबै महाकाव्यमा केन्द्रीय पात्र एक-एकवटै छन् । **शाकुन्तल** र **प्रमिथस**मा मात्र दैवी-सहभागिता छ । सबै महाकाव्यको भाषा असामान्य र सर्वसाधारणले बुझ्न नसक्ने छ। सबै महाकाव्य महान् आदर्शले प्रेरित छन् र नेपालीहरूको लागि गौरवका प्रतीक छन् । सबै नायकमा अलौकिक शौर्य पाइन्छ ।

देवकोटाका **शाकुन्तल** (२००२) र **सुलोचना** (२००३) प्रकाशित भइसकेपछि संस्कृत-साहित्यका मर्मज्ञ आचार्य पण्डित सोमनाथ सिग्देल **शाकुन्तल** र **सुलोचना**को महाकाव्यत्वबांट सन्तुष्ट भएनन्, त्यसैले 'महाकाव्य त यस्तो पो हुनुपर्छ' भन्ने आदर्श देखाउन उनले **आदर्श राघव** (सं. २००५) लेखे । संस्कृतका काव्यशास्त्रमा निर्दिष्ट महाकाव्यका लक्षणलाई अक्षरश: पालन गरेर अतुल परिमार्जन, सन्तुलन, कालिगढी र रीतिमयतालाई अङ्गीकार गरिएको १९ सर्गको शान्तरसमा लेखिएको **आदर्श राघव** साँच्चै नै संस्कृत-महाकाव्यका भारवि-माघको अनुसरण गरिएको नेपाली-साहित्यको अद्वितीय कृति हो । देवकोटाका परिष्कारशेष रोमान्टिक महाकाव्यहरूभन्दा नितान्त भिन्न **आदर्श राघव**मा सोमनाथको कवि र आचार्यको प्रौढ परिष्कार पाइन्छ । **आदर्श राघव** नै नेपाली साहित्यको सर्वप्रथम परिष्कृत शास्त्रीय महाकाव्य हो ।

सोमनाथको **आदर्श राघव** प्रकाशित भएपछि निस्केको लेखनाथको **तरुणतपसी** (सं. २०१०) मा परिमार्जित उदात्त शैली छ । पात्रको नाममा रुण र तपसी मात्र भएको यस काव्यमा सर्गान्तमा भावी कथाको सूचना दिइएको र छन्द परिवर्तन गरिएको छ। दाँतेको **दिभिना कमेदिया** जस्तो यो काव्य लेखनाथको आत्मकथात्मक प्रतीत हुन्छ। यसैको माध्यमबाट जीवन र जगत्को लेखनाथीय दृष्टिकोण अभिव्यक्त हुनाले विषयवस्तु पनि मिल्टनको **प्याराडाइज लस्ट**भन्दा कम गम्भीर छैन । शान्तरसमा लेखिएको यस काव्यमा १९ वटा सर्ग छन् । कथावस्तु पञ्चसन्धियुक्त नभएको हुनाले महाकाव्यको बाँकी कलेवर पाए पनि लेखनाथले यसलाई महाकाव्य भन्न सम्भवत: सोमनाथको **आदर्श राघव** निस्केकोले सङ्कोच माने र यसलाई 'नव्य काव्य' भन्ने नाम दिए । उनको **गङ्गा-गौरी** (महाकाव्य) अपूर्ण भएकोले त्यसबारे केही भन्न सकिँदैन ।

देवकोटा, सोमनाथ र लेखनाथका उपर्युक्त महाकाव्य निस्किसकेपछि बालकृष्ण समको **चिसो चूह्लो** (सं. २०१५) प्रकाशित हुन्छ। यो महाकाव्य समको चालीस वर्षको तपस्याको प्रतिफल हो। यो नेपालीमा प्रकाशित सर्वप्रथम गद्य महाकाव्य हो। यसमा ३२ वटा सर्ग छन् । यसका धेरै लक्षणहरू पाश्चात्य महाकाव्यसँग मिल्छन्- यसमा पशुपतिका महन्तबाट नेपालको उत्पत्ति र इतिहासको वर्णन गरिएको छ (सर्ग २५: **नेपालजन्म**)। यस सर्गमा सम भर्जिलबाट प्रेरित भए होलान् किनभने **इनीड**मा पनि कुराकानी र भविष्यवाणीको माध्यमबाट रोमको इतिहास भनिएको छ। त्यस्तै नेपालको गौरव बढाउने कला (सर्ग १८: **पाटन**) र गौतम बुद्धको प्रसङ्ग (सर्ग १९: **तन्द्रा**) पनि यहाँ

आउँछन् । उदात्त आलङ्कारिक शैलीमा यो लेखिएको छ । दाँतेले पूर्ववर्ती र समकालीन कविहरूको तुलनामा आफ्नो महत्त्व देखाएझैं समले पनि दुईवटा सर्गमा आफ्ना पूर्ववर्ती र समकालीन कविहरूको प्रतिनिधि शैलीको अनुसरण गरेर त्यस परम्परामा आफ्नो स्थान अङ्कित गरेका छन् । विशालकाय यस महाकाव्यको कथास्रोत मौलिक छ । एउटा दमाई र छेत्रिनीको मूक प्रेमकथा यसको मूल विषयवस्तु हो । यहाँको नायक महान्, वीर पुरुष नभएर आफ्नो हक र प्रेमिकाप्रतिको माया पनि व्यक्त गर्न नसक्ने अकिञ्चन प्राणी छ। पूर्वीय र पाश्चात्य दुवै महाकाव्यमा पाइने युद्ध, सङ्घर्ष वा द्वन्द्व पनि यसमा छैन । कथावस्तु जीर्ण भएकोले पञ्चसन्धि सुगठित रूपमा मिलेको छैन । कथानकमा कुनै अलौकिकता छैन। त्यसैले भर्जिल र होमरका महाकाव्यको फ्रेममा जानी-जानी सामान्य विषयवस्तु हालेर महाकाव्यकै व्यङ्ग्य गर्न ड्राइडन (१६८१ इ.) र पोप (१७१४ इ.) ले लेखेका व्यङ्ग्य-महाकाव्य (मोक एमिक) जस्तो समको यो महाकाव्य हुन गएको छ । तर पाश्चात्य शिल्पशैली समेत अँगालेर आफ्नै पारामा लेखिएको नेपाली-साहित्यको यो एक अनौठो महाकाव्य हो। तल्लो शोषित पीडित-दलित वर्गलाई नायक बनाएर नेपालीमा लेखिएको यो पहिलो महाकाव्य हुनाको साथै समको पाण्डित्य र अन्य विषयवस्तु तथा नवीन शिल्पप्रविधिको प्रयोग गर्ने प्रयोगशीलताले गर्दा कथावस्तु दुब्लो भए पनि यस महाकाव्यको नेपाली-साहित्यमा आफ्नै विशिष्ट स्थान छ।

चिसो चुह्लोले पछ्याएको वैचारिक प्रगतिशीलतालाई मोदनाथ प्रश्रितको 'मानव (२०२३)ले नेपाली महाकाव्यमा प्रगतिवादी धाराको रूपमा विकसित गर्‍यो। गद्य-पद्यमय महाकाव्य मानवमा २८ सर्ग छन् । सरल सुबोध भाषाको माध्यमबाट मार्क्सवादी सिद्धान्तको अनुसरण गर्ने प्रश्रितको महाकाव्यमा निम्नवर्गकै पात्रलाई नायक बनाइएको छ र यसमा प्रश्रितको भनाइ के छ भने निम्नवर्गको मान्छे नै आजको युगमा अरूभन्दा सच्चा मान्छे हो । प्रश्रितले न पूरै पूर्वीय न पूरै पाश्चात्य महाकाव्यको सिद्धान्तलाई अँगालेका छन् । देवकोटाले सुलोचना महाकाव्यलाई 'कविता-उपन्यास' भनेझैं प्रश्रितको यस महाकाव्यलाई पनि कविता-उपन्यास भन्न सकिन्छ। बालकृष्ण समले आफ्नो पाण्डित्य-प्रदर्शन गर्ने आग्रहले आफ्नो महाकाव्यलाई शिथिल बनाएझैं प्रश्रितले पनि मार्क्सवादी दर्शनलाई प्रस्तुत गर्ने आग्रहले महाकाव्यको शैली पक्षलाई शिथिल बनाएको पाइन्छ ।

नेपाली-साहित्यका अन्य महाकाव्यकार कृष्णप्रसाद घिमिरे (ऐतिहासिकता), गोविन्द भट्टराई (ऐतिहासिकता), हरिहर शास्त्री (काल्पनिकता), गुणराज उपाध्याय (भक्ति), नीरविक्रम 'प्यासी' (वीरता), उमानाथ शास्त्री (ऐतिहासिकता), भरतराज पन्त (काल्पनिकता), पवन कुमार खनाल (पितृभक्ति), श्रीहरि फुयाँल, भरतराज मन्थलीय, तुलसीराम 'कश्यप', पीताम्बर 'भोला', मोहन दुखुन, रामचन्द्र गिरि, गौरीशङ्कर उपाध्याय, वसन्तकुमार शर्मा नेपाल, भानुभक्त पोखरेल आदि छन् ।

—मा. प्र. पो.

मार्क्सवाद- मार्क्सवाद मानव-जीवन र जगत्को पूर्णतः भौतिक आधारमा मात्र व्याख्या गरेर तिनलाई द्वन्द्वात्मक रूपमा सदा गतिशील एवं विकासमान ठान्ने वैज्ञानिक दर्शन हो, अनि त्यो पूँजीवादी समाज-व्यवस्थाका ठाउँमा साम्यवादी व्यवस्थाको स्थापनाको लागि मार्गदर्शन गर्ने क्रान्तिकारी विश्वदृष्टि पनि हो । त्यो जर्मनीका कार्ल मार्क्स (१८१८-

१८८३) को नाउँसित गाँसिएको छ तापनि जर्मनीमै जन्मेका उनका आजीवन सहकर्मी फ्रेडरिक ऐंगल्स (१८२०-१८९५) का सिद्धान्तहरू समेत त्यसमा अविभाज्य रूपबाट मिसिएका छन्। त्यसपछि रूसका भ्लादिमिर एलिच लेनिन (१८७०-१९२४) बाट ऐतिहासिक विकासको नयाँ चरणमा त्यसको अझै गुणात्मक विकास गरिएकोले उनको नाउँ पनि जोडेर मार्क्सवाद-लेनिनवादको नयाँ नामकरण प्रचलनमा आयो र लेनिनवादलाई बीसौं शताब्दीको मार्क्सवाद पनि भनिन्छ। मार्क्सवाद कुनै जडसूत्र वा धर्मसिद्धान्त नभएर व्यवहारलाई पथप्रदर्शन गर्ने सदा गतिशील सिद्धान्त भएको हुनाले त्यसको निरन्तर सिर्जनात्मक विकास हुँदै आएको छ। यसका साथै, सामान्य अर्थमा विश्वको तात्त्विक व्याख्यामा मात्र सीमित रहने पुरानो शैलीको चिन्तनप्रणाली मात्र नभएर संसारको क्रान्तिकारी रूपान्तरण गर्ने क्रियात्मक दर्शन पनि भएकोले त्यसका प्रमुख जन्मदाता कार्ल मार्क्सलाई दार्शनिकका साथै वैज्ञानिक साम्यवादका संस्थापक, सर्वहारावर्गका गुरु एवं अन्तर्राष्ट्रिय नेता पनि मानिन्छ।

मार्क्स र ऐंगल्स आफ्नो समयका राजनीतिक, सामाजिक एवं वैज्ञानिक समस्याहरूको गहन अध्ययन-अनुसन्धान गर्ने क्रममा विगत इतिहासको पनि समीक्षात्मक मूल्याङ्कन गर्दै क्रान्तिकारी व्यवहारका अनुभवहरूबाट निष्कर्ष झिक्दै र क्रमशः युवा हेगलवादी, उँग्र जनवादी वा समाजवादी, अनि अन्तमा साम्यवादी हुन पुग्दै, १८४८ मा आएर एउटा सुस्पष्ट एवं सुसम्बद्ध विश्व-दृष्टिकोण प्रस्तुत गर्न सफल भए। त्यो सोही वर्ष प्रकाशित विश्वप्रसिद्ध **कम्युनिष्ट पार्टीको घोषणा पत्र** भन्ने रचनामा देखा पर्‍यो। त्यसपछि आफ्नो जीवनको आखिरी घडीसम्म उनीहरू अन्तर्राष्ट्रिय श्रमिक आन्दोलनमा सक्रियतापूर्वक संलग्न रहिरहे। उनीहरूकै तत्परतामा पहिलो पटक कम्युनिस्ट इन्टरनेशनलको सङ्गठन पनि गरिएको थियो। त्यसै गरी, लेनिन त प्रथम समाजवादी राष्ट्रका निर्माता तथा सोभियत पार्टी र राज्यका प्रमुख सिद्धान्तकार एवं नायक नै थिए।

यूरोपका अनेक क्षेत्रहरूमा, औद्योगिक क्रान्तिको परिणाम स्वरूप बढ्दै आएको पूँजीवादले गर्दा उन्नाइसौं शताब्दीको मध्यसम्ममा, उत्पादन-पद्धति र विज्ञान-प्रविधिसँगसँगै त्यहाँको सामाजिक संरचनामा पनि छिटोछिटो परिवर्तन हुन थालेको थियो। जताततै ठूलठूला कारखानाहरूका साथै विशाल सङ्ख्यामा ज्यामी कामदार र सर्वहाराहरू पनि देखा पर्न लागे। आफ्नो जीवन दरिद्रता, महामारी, भोकमरी र निष्ठुर शोषण-दमनले गर्दा नरकतुल्य हुँदै गइरहेकोले उनीहरूबाट त्यस्तो निर्मम शोषण-दमनको विरुद्ध र मौलिक हक अधिकारहरूको लागि विभिन्न आन्दोलनहरू थालिएका थिए। फ्रान्सेली ज्यामीहरूको ल्योंसमा र जर्मन कामदारहरूको साइलिसियामा भएका विद्रोहहरू, बेलायतको चार्टिस्ट आन्दोलन आदि त्यस नयाँ चेतनाको अभिव्यक्ति बनेर प्रकट भए। ज्यामीहरू बढी ज्याला, छुट्टीको उचित व्यवस्था, जीवन-यापन र कामको अवस्थामा सुधार आदिको माग गर्न थाले। तर ती सङ्घर्षहरू अझै पनि छिटफुट, स्वस्फूर्त, असङ्गठित र आफ्नो उद्देश्यमा अस्पष्ट नै थिए। त्यस्तो नयाँ खालको व्यापक रूपमा बढ्दो सङ्घर्ष र सामाजिक हलचलको सुसम्बद्ध सैद्धान्तिक व्याख्या गर्ने, तिनको विकासका नियमहरू पहिल्याउने र तिनलाई सही बाटो देखाउने एउटा नयाँ समाजशास्त्रको खाँचो भइसकेको थियो। हुनत त्यसअघि पनि सेन्ट साइमन

(१७६०-१८२५), फ्रान्सिस फुरियर (१७७२-१८३९), रबर्ट ओवन (१७७१-१८५८) आदि विचारकहरूले निजी सम्पत्तिमा आधारित अन्यायपूर्ण समाज व्यवस्थाका विरुद्ध आवाज उठाएर सामूहिक स्वामित्व तथा समानतामा आधारित आदर्श समाजको परिकल्पना गर्दै आफ्ना योजनाहरू प्रस्तुत गरेका थिए तापनि ती सबै वैज्ञानिक विश्लेषणबाट भन्दा नैतिक आध्यात्मिक सद्भावनाबाट बढी प्रेरित रहेका हुनाले, समाजमा तिनको खास व्यावहारिक प्रभाव पर्न सकेको थिएन।

त्यसै गरी, भौतिक शास्त्र, जीवशास्त्र, भूगर्भविज्ञान, रसायनशास्त्र आदिमा पत्ता लागेका नयाँ नयाँ तथ्यहरूले पनि, त्यस वेलासम्म प्राकृतिक विज्ञानमाथि प्रभाव जमाई बसेका आधिभौतिक, यान्त्रिक दृष्टिकोण र पुराना मान्यताहरूको खण्डन गरिरहेका थिए। यो ब्रह्माण्ड चिरन्तन, परिवर्तनरहित, परिघटना नभएर पदार्थको दीर्घकालीन विकासको परिणाम हो भन्ने कान्ट-लाप्लास परिकल्पना, पृथ्वीको भूगर्भीय पत्रहरूको अध्ययन-अनुसन्धान गर्ने भूगर्भ विज्ञानको उदय आदिबाट यान्त्रिक भौतिकवादी व्याख्याहरूको ठाउँमा द्वन्द्वात्मक विकासका अवधारणाहरूको सत्यता प्रमाणित भइसकेको थियो। अझ त्यसभन्दा पनि बढी महत्त्वपूर्ण कुरा, उर्जाको सन्धारण र परिवर्तन, जीवित शरीरको कोशिकीय संरचना र चार्ल्स डार्विनको विकासवादी नियम आदिको उद्घाटन गर्ने क्रान्तिकारी वैज्ञानिक सिद्धान्तहरूबाट त प्रकृतिसम्बन्धी विगतका सम्पूर्ण जडवादी अभौतिक व्याख्याहरू पूर्णत: निराधार ठहरिन पुगेको पाइयो।

यसरी त्यसवेला नयाँ विज्ञानहरूले यो जगत् पृथक् र एक अर्काबाट स्वतन्त्र रहेका वस्तुहरूको समूह नभएर पारस्परिक सम्बन्ध तथा अन्तर्क्रियाहरूद्वारा स्वपरिचालित एउटा भौतिक समग्रता हो, अनि त्यसमा हुने परिवर्तनहरू भनेको गतिको यान्त्रिक विस्थापन वा पुनरावर्तन नभएर विकास तथा पुनरुज्जीवनको निरन्तर प्रक्रिया हो भन्ने तथ्य देखाए। तिनबाट केही कुराहरूको अन्य कुराहरूमा रूपान्तर, गतिका विभिन्न गुणात्मक रूपहरू र तिनका बीचको सम्पर्क, भौतिक जगत्का विभिन्न क्षेत्रहरूको विकासमान स्वभाव जस्ता तथ्यहरूको पनि उद्घाटन हुन गयो। त्यसै गरी सामाजिक-आर्थिक घटनाहरूबाट पनि समाजको विकासमा भौतिक उत्पादनको आधारभूत स्थान र विभिन्न वर्गहरूको पारस्परिक द्वन्द्वको भूमिका पनि स्पष्ट हुन गयो। पूँजीवादी अर्थतन्त्रका आन्तरिक अन्तर्विरोधहरू सामाजिक एवं राजनितिक सङ्घर्षमा परिणत हुँदै थिए र श्रमजीवी वर्ग समाजमा एउटा नयाँ स्वाधीन राजनितिक शक्तिको रूपमा दृढतासाथ अघि सरिरहेको थियो।

त्यसै गरी दर्शन र चिन्तनका क्षेत्रमा पनि त्यसवेला प्रभावकारी मानिने जर्ज विल्हम फ्रेडरिक हेगल (१७७०-१८३१) र लुडविग फायरबाख (१८०४-१८१२) का दर्शनहरू पनि त्यस नयाँ परिस्थितिको व्याख्या प्रस्तुत गर्न असमर्थ थिए। हेगलको भावनावादी द्वन्द्ववाद वास्तविक भौतिक सामाजिक जगत्सित भन्दा रहस्यमय परमसत्तासितै बढी सम्बद्ध थियो भने फायरबाखको भौतिकवादले पनि मनुष्यलाई सामाजिक दृष्टिले नहेरेर नृशास्त्रीय वा जीवशास्त्रीय दृष्टिबाट मात्र हेर्ने भूल गरेको हुनाले समाज-विकासको व्याख्या गर्न सकिरहेको थिएन। अन्तमा त्यो इतिहासका विभिन्न युगहरू एक अर्काबाट विभिन्न धर्महरूले गर्दा नै फरक हुने गर्दछन् भन्ने नयाँ धार्मिक दर्शनमा टुङ्गिन पुगेको थियो। हेगलले प्रकृतिको विकासमा द्वन्द्वको भूमिकालाई बुझे

पनि उनको लागि यो जगत् वा प्रकृति कुनै परम रहस्यमय विचारसत्ताको वाह्य अभिव्यक्ति मात्र रहेकोले त्यस्तो द्वन्द्वात्मक विकास धारणाहरूको द्वन्द्व बाहेक अरू केही हुन सक्दैनथ्यो, अनि हेगलको भावनावादको आलोचना गरेर फायरबाखले भौतिकवादलाई पुन:स्थापित गर्न खोजेका थिए तापनि द्वन्द्वको वास्तविकता स्वीकार नगरेबाट उनको भौतिकवाद पनि अन्तत: भावनावादकै अर्को परिष्कृत रूप मात्र रहन गयो। यसरी, मुख्यत: तत्कालीन सामाजिक तथा वैज्ञानिक यथार्थताहरूले उठाएका नयाँ नयाँ प्रश्न र समस्याहरूको जवाफ पुराना दर्शनका पुस्तकहरूमा थिएन। त्यसैले प्रकृति, समाज र चिन्तनका क्षेत्रहरूमा एउटा नयाँ विश्व-दृष्टिको उदय हुनको लागि पूर्वाधारहरू तयार भइसकेका थिए र तिनकै गर्भबाट मार्क्सवादले जन्म लिएको थियो।

ठीक त्यस्तो परिस्थितिमा जर्मनीको शास्त्रीय दर्शन (मुख्यत: हेगल र फायरबाखका कृतिहरू) एडम स्मिथ र डेविड रिकार्डोको राजनितिक अर्थशास्त्र, अनि सेन्ट साइमन, फुरियर र ओवेनका आदर्शवादी काल्पनिक समाजवादका सिद्धान्तहरूको आलोचनात्मक मूल्याङ्कन गर्ने क्रममा नै मार्क्सवादले आफ्नो स्वरूप ग्रहण गरेको थियो। तीनै मूलत: त्यसका स्रोत पनि हुन्। पछि त्यसकै आधारमा मार्क्सवादअन्तर्गत तीनवटा विषयहरू द्वन्द्वात्मक भौतिकवाद तथा ऐतिहासिक भौतिकवादको दर्शन, वैज्ञानिक राजनितिक अर्थशास्त्र र वैज्ञानिक साम्यवादको सिद्धान्त, परस्परमा अविच्छिन्न रूपमा गाँसिएर रहेका त्यसका अविभाज्य अङ्ग मानिए।

द्वन्द्वात्मक भौतिकवादले पदार्थलाई प्राथमिक र चेतनालाई गौण ठान्दै भौतिक जगत् अटूट रूपमा गतिशील, विकासमान र पुनरुज्जीवित रहेको ठान्दछ। अनि ऐतिहासिक भौतिकवाद समाजको अध्ययनमा प्रयोग गरिने द्वन्द्वात्मक भौतिकवाद हो र त्यसले समाजको विकास पनि द्वन्द्वात्मक भौतिकवादका आधारभूत नियमअनुसार नै हुन्छ भन्दै त्यसका सर्वसामान्य नियमहरूको उद्घाटन गर्दछ। वैज्ञानिक राजनितिक अर्थशास्त्रले अतिरिक्त मूल्यको सिद्धान्तद्वारा पूँजीवादी व्यवस्थाले कसरी प्रशस्त नाफा कमाएर श्रमिकहरूको शोषण गर्दछ, कसरी त्यसबाट सामान्य जनता बेरोजगारी र दरिद्रताको शिकार हुन पुग्दछन्, एकातिर उत्पादनका साधनहरूको विकेन्द्रीकरण र अर्कोतिर श्रमको समाजीकरण बढ्दै गएबाट चर्कंदै जाने वर्गसङ्घर्षद्वारा कसरी सर्वहारा क्रान्ति हुन्छ अनि पूँजीवादको पतन र साम्यवादको विजय एउटा अनिवार्य ऐतिहासिक तथ्यका रूपमा प्रकट हुन्छ भन्ने कुराहरू देखाउँछ। वैज्ञानिक साम्यवादको सिद्धान्तले पहिले समाजवाद र त्यसपछि क्रमश: साम्यवादी समाजको स्थापना सर्वहारा अधिनायकत्व र त्यसका विभिन्न पक्षहरू नयाँ विश्वव्यवस्थाको निर्माणमा सर्वहारावर्गको ऐतिहासिक भूमिका आदिको विवेचना गर्दछ।

मार्क्सवादका अनुसार सृष्टिको मूल प्रकृति भौतिक छ र त्यो निरन्तर गतिशील, विकासशील र पुनरुज्जीवित रूपमा रहने हुनाले त्यो द्वन्द्वात्मक पनि छ। पदार्थको अस्तित्व वस्तुगत हुन्छ र त्यो मनुष्यको चेतनाभन्दा स्वतन्त्र छ। यस ब्रह्माण्डमा गतिशील पदार्थ बाहेक अरू केही हुन सक्दैन र त्यो विभिन्न रूपहरूमा प्रकट हुने गर्दछ। देश र कालसाथै विभिन्न गतिहरू पनि पदार्थकै गुणकर्मता हुन्। चेतना भौतिक जगत् र इतिहासको दीर्घकालीन विकासप्रक्रियाको एउटा परिणाम हो। अजैवबाट जैव र जैवबाट चिन्तनशील पदार्थको उत्पत्ति भएको हो र त्यसमा श्रमको निर्णायक भूमिका रहेको हुन्छ। मनुष्यको चेतना अति संगठित

पदार्थ (मस्तिष्क) को एउटा विशेष गुण धर्म हो जसमार्फत त्यसले भौतिक वस्तुपरकतालाई प्रतिबिम्बित गर्दछ, तर चेतनाले पनि पछि गएर सापेक्ष स्वाधीनता हासिल गर्दै पदार्थको विकासमा सक्रिय भूमिका खेल्दछ । चेतनाले वस्तुजगत्लाई ठीकसँग प्रतिबिम्बित गर्न सकेको खण्डमा भौतिक जगत्को रूपान्तरण गर्न सक्ने क्षमताको त्यसमा प्रादुर्भाव हुन जान्छ । यो संसार अज्ञेय छैन । मनुष्यले क्रमशः यसको ज्ञान प्राप्त गर्दै जान सक्दछ । सामाजिक व्यवहार र श्रम नै ज्ञानको एकमात्र आधार हो । त्यसैले सत्य भन्ने कुरा सधैं नै विशिष्ट वस्तुगत र सापेक्ष मात्र हुन्छ । सिद्धान्त र व्यवहारको एकत्व सत्यज्ञानको लागि अपरिहार्य पूर्वाधार हुन्छ । मानवजाति सापेक्ष मात्र हुन्छ। सिद्धान्त र व्यवहारको एकत्व सत्यज्ञानको लागि अपरिहार्य पूर्वाधार हुन्छ । मानवजाति सापेक्ष सत्यबाट क्रमशः त्यसभन्दा पूर्ण सत्यतर्फ पाइला सार्दै आइरहेको छ ।

मार्क्स र ऐंगल्सले आफ्नो दर्शनमा भौतिकवादी द्वन्द्ववादलाई सर्वोपरि महत्त्व दिएका छन् । लेनिनका अनुसार त त्यो मार्क्सवादको सारतत्त्व नै हो । समग्र जीवन र जगत् अर्थात् प्रकृति, मानव समाज र चिन्तनमा हुने विकासको मूलस्रोत र त्यसलाई अभिप्रेरित गर्ने मूल ऊर्जा प्रत्येक कुराभित्र पाइने एकता र द्वन्द्वको स्थिति नै हो र त्यस आन्तरिक द्वन्द्वको स्थितिले गर्दा नै सम्पूर्ण जगत् र जीवन परिचालित भइरहेका हुन्। अनि निरन्तर पुरानाको अवसान र नयाँको उदय तथा विकास हुने प्रक्रिया पनि अटूट रूपमा विद्यमान रहिरहेको हो । वस्तुगत रूपमा अस्तित्ववान् रहने ती द्वन्द्वहरू निरपेक्ष स्वभावका हुन्छन्। तर विपरीतहरूको एकताको अवस्था भने क्षणिक र सापेक्ष मात्र हुन्छ । विपरीतहरूको सङ्घर्ष नै प्रत्येक परिवर्तनको मूल कारण हो । सबै वस्तुहरू आन्तरिक परिमाणात्मक परिवर्तनमार्फत निरन्तर गुणात्मक परिवर्तनतर्फ रूपान्तरित वा अग्रसर भइरहेका हुन्छन् । निषेधको नियममुताबिक सम्पूर्ण जगत् बाङ्गोटिङ्गो तर उत्तरोत्तर विस्तारको स्वभाववमोजिम विकसित भइरहेको छ ।

आजसम्मको इतिहासलाई दृष्टिगत गर्दा, सामाजिक जीवनका अन्य क्षेत्रहरूको दाँजोमा आर्थिक क्षेत्रले नै प्रमुख ठाउँ ओगटेको देखिन्छ । त्यसै गरी अन्य सामाजिक सम्बन्धहरूको तुलनामा, उत्पादनका सम्बन्धहरूले निर्णायक भूमिका खेल्ने गर्दछन् । सामाजिक जीवनका अन्य सबै क्रियाकलापहरू यी दुई कारकहरूबाटै निर्धारित हुन्छन् । समाजको स्वरूप र विकासमा त्यसको उत्पादन-पद्धतिले निर्णायक प्रभाव पार्दछ । उत्पादक शक्तिहरू (उत्पादनका साधन, श्रमका यन्त्र–औजार, त्यस्ता यन्त्र–औजार बनाउने र प्रयोग गर्ने सामर्थ्य भएका मानिसहरू) निरन्तर विकसित भइरहने तर उत्पादनका सम्बन्धहरू (उत्पादनका साधनमाथिको स्वामित्व, त्यस्तो स्वामित्वको स्वरूपबाट निर्धारित हुन पुगेका विभिन्न सामाजिक समूहहरू र तिनको स्थिति, अनि स्वामित्वको स्वरूपले निर्धारित गर्ने वितरण-प्रणाली) चाहिं त्यति छिटै परिवर्तिन नहुने कारणबाट यी दुई माझको त्यस्तो अन्तर्विरोध चर्कँदै जान्छ, अनि नयाँ उत्पादक शक्तिहरूको लागि सहायक हुने उत्पादनका सम्बन्धहरू कायम गर्न भनेर सामाजिक क्रान्ति अनिवार्य हुन्छ । उत्पादक शक्ति र उत्पादन-सम्बन्धको यस द्वन्द्वात्मकता-बाटै मानव-समाज विकसित हुँदै आएको हो । इतिहासले देखाउँछ एउटा सामाजिक-आर्थिक सङ्गठनको ठाउँ, त्यसभन्दा उन्नत अर्को सामाजिक-आर्थिक सङ्घटनले लिने गरी,

नियम अधिशासित क्रमअनुसार उत्पादन-पद्धतिहरूको विकास हुँदै आएको छ। मानव-समाजमा अझसम्म आदिम, सामुदायिक, दास, सामन्ती, पूँजीवादी र समाजवादी गरी पाँचवटा प्रमुख उत्पादन-पद्धतिहरू उत्पन्न भइसकेका छन्।

इतिहासमा सामाजिक श्रमविभाजन र निजी सम्पत्तिको स्वामित्व शुरू भएपछि, अर्थात् दाससमाजताक विभिन्न वर्गहरू उत्पन्न भए। त्यसपछिको इतिहास वर्गसङ्घर्षको इतिहास रही आएको छ र वर्गसङ्घर्ष नै सामाजिक विकासको एकमात्र प्रेरक शक्ति हो। दाससमाजमा दास र दासस्वामी, सामन्तकालमा किसान र सामन्ती सरदार, पूँजीवादी युगमा सर्वहारा र पूँजीपति आधारभूत वर्गहरूका रूपमा देखा परे। इतिहासका विभिन्न चरणहरूमा आफ्ना शोषक स्वामीहरूविरुद्ध लाखौं करोडौं दास, कृषक र श्रमिकहरूले गर्दै आएका महान् विद्रोह वा क्रान्तिहरूबाटै युगपरिवर्तन भएको देखिन्छ। यसबाट जनता नै इतिहासका निर्माता हुन् भन्ने कुरा पनि सिद्ध हुन्छ। पूँजीवादी समाजमा सर्वहाराहरूको वर्गसङ्घर्षले अनिवार्यत: समाजवादी क्रान्ति र अन्तमा वर्गविहीन साम्यवादी समाजको स्थापना गर्दछ। त्यसअधिका क्रान्तिहरूले एउटा शोषण-पद्धतिको ठाउँमा अर्को शोषण-पद्धति मात्र खडा गरेका थिए र केही अवधिको लागि केही सामाजिक प्रगति पनि भयो, तर वर्गशोषण भने नयाँ रूप फेरेर कायमै रहेको पाइयो। सर्वहारा क्रान्तिले मात्र निजी सम्पत्तिको अन्त गरी वास्तविक अर्थमा शोषणविहीन समाजको स्थापना गर्नेछ।

समाजमा वैमनस्यपूर्ण वर्गहरू देखा परेपछि नै राज्यको जन्म भएको हो र यो वर्ग समाजको सबैभन्दा महत्त्वपूर्ण संस्था हो। त्यसले अझसम्म आर्थिक दृष्टिबाट शक्तिशाली रहेका खास वर्गका विशेष अधिकार र सुविधाहरूको संरक्षण गर्दै आएको छ। यसरी त्यसको आर्थिक आधारलाई हेरी ल्याउँदा इतिहासमा अझसम्म दास, सामन्ती, पूँजीवादी र समाजवादी –यी चार प्रकारका राज्यहरू देखा परेका छन् जसमध्ये अघिल्ला तीन थरीका राज्यप्रणालीहरू शोषक वर्गका सेवक थिए भने सर्वहारा अधिनायकत्व भएको समाजवादी राज्य चाहिं, सामूहिक सम्पत्तिमा आधारित, शोषित वर्गको सेवा गर्ने राज्य हो। समाजवादमा उत्पादन-सम्बन्ध र उत्पादक शक्तिहरूका माझ अनुकूलता र सामञ्जस्य रहेको हुन्छ। त्यो चरण पार गरेपछि त्यसभन्दा उच्चतर चरण अर्थात् साम्यवाद आउनेछ जसमा आवश्यकतानुसारको वितरण गर्न सकिनेछ र त्यसवेला राज्यको पनि कुनै आवश्यकता रहनेछैन। त्यो सम्पूर्ण जनताको राज्य हुनेछ। त्यसपछि नै महाजन जातिले आफ्नो प्रागैतिहासिक अवस्था पार गरी साँचो अर्थमा नयाँ सभ्यताको शुभारम्भ गर्नेछ।

भौतिक उत्पादनको विधि र उत्पादनका सम्बन्धहरूको कुल जोडबाट आर्थिक संरचना अर्थात् त्यसको मूल आधार खडा हुन्छ। अर्को शब्दमा, कुनै पनि समाजमा त्यहाँको सम्पत्तिको रूप, उत्पादन-प्रक्रियामा मानिसहरूको पारस्परिक सम्बन्ध र भौतिक सम्पत्तिको वितरणलाई समग्र रूपमा लिएर त्यसको आर्थिक आधार बन्छ, अनि त्यस आधारमाथि नै समाजको राजनीतिक, नैतिक, कानूनी, धार्मिक, दार्शनिक र सौन्दर्यबोधात्मक धारणाहरू, अनि त्यसैअनुरूपका सङ्घ संस्था (राज्य, न्यायालय, राजनीतिक दल, चर्च र अन्य संस्थागत कुराहरू) को अधिरचना अडेको हुन्छ। आर्थिक आधार निर्णायक भएकोले त्यसमा परिवर्तन हुनासाथ अधिरचनामा पनि परिवर्तन हुन थाल्दछ। तर त्यो यान्त्रिक

नभएर द्वन्द्वात्मक प्रकृतिको हुने गर्दछ र कालान्तरमा अधिरचनाले सापेक्ष स्वतन्त्रता प्राप्त गर्दै आर्थिक–भौतिक आधारलाई पनि प्रभावित गर्दछ ।

आर्थिक आधार र अधिरचनासम्बन्धी मार्क्सवादको सिद्धान्तले सामाजिक सत्ताबाटै सामाजिक चेतनाको निर्धारण हुन जाने तथ्यको आधारमा ती दुवै माझको सम्बन्ध, तिनको पारस्परिक अन्तर्क्रिया, समाजका प्रचलित परिपाटी, मत-मान्यता, विचारधारा, चालचलन र सङ्घ-संस्था आदिको उत्पत्तिका वास्तविक कारण र सामाजिक विकासमा तिनको क्रियाशील भूमिका आदि विषयहरूको वैज्ञानिक व्याख्या गरेको छ ।

मार्क्सवादलाई अन्य सबै प्रकारका भौतिकवाद र आधिभौतिकवादहरूबाट छुट्ट्याउने सबभन्दा महत्त्वपूर्ण विशिष्टता त्यसको भौतिकवादी द्वन्द्ववाद नै हो र त्यो त्यसको मूलधार पनि हो । हेगलले द्वन्द्ववादका धारणा र नियमहरूलाई प्रत्यय वा विचार-हरूमा नै सीमित राखेका थिए, त्यसैले निकै अर्थमा अधिका द्वन्द्ववादीहरूको भन्दा बढी विकसित र युक्तिसङ्गत भए पनि उनको द्वन्द्ववाद भौतिक जगत्को व्याख्या गर्न असमर्थ थियो । त्यसको खण्डन गर्ने क्रममा मार्क्सले विज्ञान तथा सामाजिक व्यवहारलाई आधार बनाएर वस्तुगत रूपको भौतिकवादी द्वन्द्ववादको सूत्रपात गरे जुन उनकै शब्दमा “आलोचनात्मक र क्रान्तिकारी” स्वभावको छ । उनका अनुसार द्वन्द्व नै सम्पूर्ण गति र विकासको आन्तरिक स्रोत हो । त्यो सार्वत्रिक र सर्वव्यापी छ । मनुष्य र त्यसको समाज लगायत ब्रह्माण्डको प्रत्येक वस्तु र दृश्य सत्ता परिवर्तनशील हुनुको साथै सतत विकासमान र पुनरुज्जीवनमय पनि छ । यो भौतिक जगत्को प्राकृतिक स्वभाव नै हो । त्यसैले हामीले कुनै पनि कुरालाई त्यसको स्थिर रूपमा हैन, विकासशील रूपमा हेर्नुपर्दछ । एंगल्सले द्वन्द्ववादलाई “प्रकृति, समाज र चिन्तनको गति तथा विकासका सर्वसामान्य नियमहरूको विज्ञान” को रूपमा परिभाषित गरेका छन् । त्यस्तो विकास निम्नतरबाट उच्चतर, सरलबाट जटिल र फड्को मारी अघि बढ्ने क्रान्तिकारी प्रक्रियामार्फत हुने गर्दछ । त्यो बन्द परिधिभित्र नभएर सर्पिल गतिमा झन्झन् गहनता र वैविध्यसाथ अघि बढ्दछ र त्यस्तो विकासको स्रोत वाह्य नभएर वस्तु तथा परिघटनाका आन्तरिक अन्तर्विरोधहरूमा नै निहित रहन्छ । त्यस्तो विकासको खास विशेषता पुरानो कुराको ठाउँमा अझै उन्नत र प्रगतिशील रूप लिएका नयाँ कुराहरूको उदय तथा विकास हुनु हो । जीवजन्तु र प्रकृतिमा झैं मानव-समाजमा पनि थोत्रा पुराना प्रणालीहरूलाई नयाँ प्रणालीले स्थानान्तरित गर्दछ । तर प्रकृति र पशुजगत्मा त्यो स्वस्फूर्त हुन्छ भने मनुष्य-समाजमा त्यसलाई लक्ष्यमुखी सचेततासाथ सम्पादित गरिन्छ ।

अर्को कुरा, भौतिक जगत् एकअर्कासित संयोजित अखण्ड समग्रताको रूपमा विद्यमान रहेकोले त्यसको विकास पनि एकाकी रूपमा नभएर अविभक्त अन्तःसम्बन्धमा मात्र सम्भव हुन्छ । त्यसैले मार्क्सवादले भौतिक जगत्को अनुसन्धान गर्दा त्यस्तो सर्वव्यापी अन्तःसम्बन्ध र अन्योन्य क्रियालाई दृष्टिगत गर्दछ । भौतिकवादी द्वन्द्ववादमा, विकासको मूल उत्प्रेरक स्रोतको व्याख्या, विपरीतहरूको एकता र सङ्घर्षको नियमद्वारा गरिन्छ र त्यो मार्क्सवादको सारतत्त्व वा बीजकोष नै हो । विपरीतहरूको त्यस्तो सङ्घर्षले पदार्थ र चेतनाको विकासमा निर्णायक भूमिका खेल्दछ । त्यो लेनिनका अनुसार गति वा विकास झैं परम पनि हुन्छ । त्यो सङ्घर्ष भौतिक जगत्मा

विभिन्न क्षेत्रहरू हेरी, भिन्नाभिन्नै प्रकारबाट अभिव्यक्त हुने गर्दछ। उदाहरणका लागि, रासायनिक प्रक्रियामा परमाणुहरूको सङ्घटन र विघटन, सजीव शरीरमा परिपाचन र विपाचन, संज्ञानको प्रक्रियामा परमाणुहरूको संघटन र विघटन, सजीव शरीरमा परिपाचन र विपाचन, संज्ञानको प्रक्रियामा आगमन र निगमन, भौतिक उत्पादनमा उत्पादक शक्ति र उत्पादनका सम्बन्धहरू र वर्ग समाजमा शोषक तथा शोषित वर्गहरूमाझका अन्तर्विरोधहरूलाई लिन सकिन्छ। प्रत्येक वस्तु त्यस्ता विपरीतहरूको सह-अस्तित्व र पारस्परिक अन्तर्विरोधहरूको समग्रता हो। त्यसमध्ये सह-अस्तित्व वा समन्वयसापेक्ष र अस्थायी मात्र हुन्छ, तर सङ्घर्ष भने परम र शाश्वत रूपमा रहिरहने गर्दछ।

मार्क्सवादीहरूले संसारमा भेट्टिने विभिन्न थरीका अन्तर्विरोधहरूमध्यबाट सर्वसामान्य र महत्त्वपूर्ण अन्तर्विरोधहरूलाई मात्र लिंदै, आन्तरिक र बाह्य, वैमनस्यपूर्ण र वैमनस्यरहित, तथा मौलिक र अमौलिक अन्तर्विरोधहरूबारे सूक्ष्म विवेचना गरेका छन्। तिनको विचारमा समाजवाद र साम्राज्यवादमाझको अन्तर्विरोध नै वर्तमान युगको आधारभूत अन्तर्विरोध रहेको छ।

मार्क्सअघिका केही दार्शनिकहरू जगत्‌को भौतिक आधार, प्रकृतिमा गतिशीलता, समाजको विकासमा भौतिक–आर्थिक तत्त्वहरूको प्रभाव आदि तथ्यहरूबारे सचेत देखिन्छन् तापनि सामान्यत: भावनावाद वा यान्त्रिक भौतिकवादको दृष्टिकोणबाटै तिनले प्रकृति, समाज र मानव-चिन्तनको व्याख्या गर्दै आएका थिए। प्लेटोदेखि हेगलसम्मका आधिभौतिकवादीहरूले चैतन्यलाई विश्वको आदितत्त्व र पदार्थलाई त्यसको आभास वा गौण परिणामको रूपमा लिंदै यस संसारलाई कुनै दैवी शक्तिको चमत्कारपूर्ण लीला वा कुनै परम भावनाको रहस्यमय प्रतिबिम्ब मात्र ठाने। उनीहरूका अनुसार यो दृश्य जगत् केही संवेदनाहरूको संयोग वा विश्वात्माको अस्पष्ट छाया भएकोले स्वत: नै मनुष्यको लागि अबोधगम्य, इन्द्रियातीत र अज्ञेय रहेको थियो। त्यसैले त्यस्ता निरपेक्ष परमार्थको कल्पना यथार्थमा, धर्मकै दार्शनिक व्याख्या वा प्रतिरूप बाहेक अरू केही हुन सकेको थिएन। त्यसै गरी, वस्तुलाई पृथक् र गतिलाई पुनरावर्तन मात्र ठान्ने यान्त्रिक भौतिकवाद पनि पुरानाको अन्त र नयाँको जन्म तथा विकास, परिमाणात्मकबाट गुणात्मक परिवर्तनको प्रक्रिया, विकासको मूल प्रेरक स्रोतका रूपमा पाइने आन्तरिक अन्तर्विरोधहरुको निर्णायक भूमिका जस्ता तथ्यहरूको व्याख्या गर्न असमर्थ रहेकोले विज्ञान तथा सामाजिक व्यवहारहरूको कसीमा असत्य प्रमाणित हुन गयो। दर्शनमा जस्तै समाजशास्त्रको क्षेत्रमा पनि आधिभौतिकवादी दृष्टिकोणको प्रभावले गर्दा, मानव-समाज र इतिहासलाई, पूर्वनिर्धारित दैवी योजनानुसार ईश्वरीय इच्छा साकार तुल्याउने प्रक्रिया, केही महापुरुष वा वीर पराक्रमीहरूको गौरवगाथा, धार्मिक वा नैतिक आदर्शहरूबाट उत्प्रेरित घटना प्रवाह आदिको रूपमा लिने गरिन्थ्यो। सामन्तकालको मानव-इतिहास दैवी योजनामा आधारित केही दिव्य अवतारहरूको पुराण कथा बन्यो भने पूँजीवादी युगमा त्यो अराजक, छाडा प्रतियोगितापूर्ण विशृङ्खलित कार्यकलापहरूको एउटा विवरण मात्र हुन पुग्यो।

तर मार्क्सवादले ती सबै दृष्टिकोणहरूको ठीक विपरीत आफ्ना नवीन व्याख्याहरू प्रस्तुत गर्‍यो। त्यसअनुसार, पदार्थ नै ब्रह्माण्डको उद्‌गमस्रोत तथा त्यसका विविधतापूर्ण रूपसङ्ग एवं कार्यकलापहरूको मूलकारण हो। पदार्थ,

अनादि, अनश्वर, अनि देश र कालमा अपरिमित छ। त्यो निरन्तर गतिशील एवं पुरातनको गाउँ नवीनले लिने सतत पुनरुज्जीवनको प्रक्रियाबाट आफ्नो अग्रगामी स्वभावअनुसार विकसित भइरहेको छ। त्यसभित्र विद्यमान रहेका अन्तर्विरोधहरू नै त्यसको गतिशीलता र विकासमा मूल स्रोत हुन् । त्यसैले जगत्‌को व्याख्या गर्नको लागि कुनै वाह्य शक्ति वा ईश्वर अनावश्यक भएकोले यो स्वतः नास्तिकतावादी छ ।

विश्व सारभूत रूपमा पदार्थमय छ भन्ने द्वन्द्वात्मक भौतिकवादको यस तत्त्वज्ञानलाई मानव-समाज तथा इतिहासको अध्ययनमा विस्तार गरेर हेर्दा स्वतः के निष्कर्ष उत्पन्न हुन्छ भने मनुष्यको सामाजिक अस्तित्व अर्थात् भौतिक उत्पादन नै प्रमुख र निर्णायक हुन्छ। त्यसले नै उसको सामाजिक चेतनाका अन्य सबै रूपहरूलाई निर्धारित तथा सञ्चालित पनि गर्दछ। अतः समाजको इतिहास कुनै दैवी योजनाको सम्पादन-प्रक्रिया वा असम्बद्ध घटनाहरूको जोडजाड नभएर त्यसका उत्पादन-पद्धतिहरूको उत्तरोत्तर विकास र तिनका नियमबद्ध शृखलाहरूकै इतिहास हो र त्यस्तो विकास अराजक, अनिश्चित र आकस्मिक ढाँचाबाट नभएर वस्तुगत नियमअनुसार सञ्चालित हुने गर्दछ । यसरी मानव-समाज तथा इतिहासका भौतिक आधार र वस्तुगत नियमहरूको संज्ञान भएपछि अघिअघिको मनोगतवादी समाजशास्त्रको ठाउँमा वैज्ञानिक समाजशास्त्रले लिन्छ र त्यसबाट मनुष्यले समाजलाई बुझ्ने मात्र हैन त्यसमा परिवर्तन ल्याउन सक्ने क्षमता पनि प्राप्त गर्दछ। त्यसका साथै प्रकृतिलाई भौतिकवादी, तर मानव-समाजलाई भने भावनावादी दृष्टिबाट हेर्ने रूढिगत आधिभौतिकवादी पद्धतिको निरर्थकता पनि स्वतः सिद्ध हुन्छ ।

ज्ञान-मीमांसाको क्षेत्रमा मार्क्सवादले जीवन-निर्वाहका लागि भौतिक उत्पादन गर्ने र तदनुसार समाज तथा प्रकृतिलाई परिवर्तित गर्दै जाने कार्यकलापहरूलाई नै वास्तविक अर्थमा ज्ञानको प्रक्रियाका प्रस्थानविन्दु र आधार मानेको छ, तर भावनावादीहरू भौतिक पूर्वाधारको बेवास्ता गरेर अधिरचना अर्थात् प्रत्यय र चेतनालाई नै आफ्नो प्रस्थानविन्दु र आधार ठान्दछन् जसले गर्दा यथार्थ विकृत हुन पुग्दछ । मार्क्सका अनुसार वस्तुगत सत्यलाई मस्तिष्कले ग्रहण गर्न सक्छ वा सक्दैन भन्ने प्रश्न सैद्धान्तिक नभएर व्यावहारिक प्रश्न हो । त्यसैले समाज-निरपेक्ष विचारको विकास वा इतिहास हुन सक्दैन, भौतिक जीवनका व्यवहारहरूको मात्र विकास र इतिहास हुन सक्दछ । त्यो किनभने चिन्तनलाई त्यस भौतिक तत्त्वबाट अलगग्याउनु असम्भव छ जो चिन्तन गर्दछ । जस्तोसुकै अमूर्त विचारको स्रोत पनि ठोस ऐतिहासिक परिप्रेक्ष्यमा अस्तित्ववान् रहेको मूर्त रूपको सामाजिक मनुष्य नै हुन्छ। वास्तविकता के हो भने संज्ञान, व्यवहारको क्रममा नै संवेदनात्मकबाट तार्किक स्तरमा विस्तारित तथा परिष्कृत हुने गर्दछ । इतिहासमा, शारीरिक तथा मानसिक श्रमको विभाजन पछि, क्रमशः तिनीहरूबीचको खाडल बढ्दै गएकोले, चेतनाको स्थान भौतिक वस्तुभन्दा स्वतन्त्र रहेको भ्रम उत्पन्न भयो । यसरी भावनावाद पनि वर्गसमाजकै एउटा उत्पत्ति हो ।

यसरी मार्क्सवादले द्वन्द्वात्मक भौतिकवादी दृष्टिको प्रयोग गर्दै, पदार्थ र चेतना तथा सिद्धान्त र व्यवहारमाझ रहेका पारस्परिक सम्बन्ध र अन्तर्क्रियाहरूको विश्लेषणमार्फत, तत्त्वज्ञान, तर्कशास्त्र, ज्ञानमीमांसा, नीतिशास्त्र आदिबीच दर्शनको क्षेत्रमा शताब्दियौंदेखि खडा गरिएको पृथक्ताका समस्याहरूको पनि

आफ्नै नवीन समाधान प्रस्तुत गऱ्यो र त्यो सिद्धान्त र व्यवहार तथा ज्ञान र कर्मको समायोजन गर्ने कार्यमूलक क्रान्तिकारी विश्वदृष्टि हुन पुग्यो । त्यसले बौद्धिक आलोचनाबाट मात्र चेतनाका सबै विकृतिहरूको खण्डन गर्न नसकिने कुरा औंल्याउँदै, त्यस्ता चैतन्यवादी भ्रमजालहरूलाई जन्म दिने वास्तविक सामीजक सम्बन्धहरू वा पदार्थको क्रान्तिद्वारा उन्मूलन गर्नुपर्ने आवश्यकता देखाएर "आलोचना होइन क्रान्ति"को आह्वान पनि गऱ्यो ।

भौतिक पदार्थको अवधारणा, (वस्तुगत, मनुष्यको चेतनाभन्दा स्वतन्त्र र चेतनामा प्रतिबिम्बित हुने आदितत्त्व) मार्क्सवादको लागि सारभूत महत्त्वको कुरो हो, किनभने त्यसको आधारमा नै अन्य सबै कुराहरू अडेका छन् । भावनावादीहरूले त्यसलाई असत्य, ज्ञानातीन, अझ अस्तित्वहीन प्रमाणित गर्न खोज्नुको उद्देश्य भौतिकवादको आधार-शिलासाथै विज्ञानलाई नै नष्ट गरिदिएर धर्म तथा आधिभौतिकवादको लागि बाटो खुल्ला गर्नु हो । त्यसैले ऐंगल्सले द्वन्द्वात्मक पद्धतिबाट प्राकृतिक विज्ञानहरूको विश्लेषण गर्दै पदार्थका रूपहरूको अनन्तता र अणुहरूको जटिल संरचना, जीवन भन्नु नै अजैव प्रकृतिको विकासको खास अवस्थामा पदार्थको गतिकै एउटा रूप हो भन्ने विचार र पदार्थ तथा गतिको अविच्छिन्नता, अनि त्यसकै तर्कसङ्गत निष्कर्षस्वरूप देश र कालको एकत्व जस्ता सिद्धान्तहरूद्वारा पदार्थको अझै विशदीकरण गरे । त्यसै गरी बीसौं शताब्दीको प्रारम्भिक दशकमा, भौतिकशास्त्रका नवीनतम आविष्कारहरूको मिथ्या व्याख्याद्वारा पदार्थको निस्सारता सिद्ध गर्न खोज्ने आधिभौतिकवादीहरूको लेनिनले खण्डन गरे । इलेक्ट्रोनको आविष्कारबाट पदार्थलाई अज्ञेय, अभौतिक चिन्मय वा असत्त्व ठान्ने त्यस्ता भावनावादीहरूको आलोचना गर्दै उनले के औंल्याए भने विज्ञानका त्यस्ता अत्याधुनिक सूक्ष्मतम खोजहरूबाट पदार्थको अनस्तित्व सिद्ध नभएर त्यससम्बन्धी हाम्रो ज्ञानको अझै गहनीकरण भएको र हामी पदार्थसम्बन्धी आफ्नो अपूर्ण ज्ञानबाट अझै पूर्ण ज्ञानतर्फ बढिरहेको कुरा मात्र सिद्ध हुन जान्छ । प्राकृतिक विज्ञानको मार्क्सवादी मीमांसा गर्ने दिशामा लेनिनको यस पद्धति आज पनि उत्तिकै अनुकरणीय मानिन्छ ।

पदार्थ निरन्तर गतिसित अविच्छिन्न रूपमा संलग्न रहेको हुन्छ तथा त्यसको उच्चतर रूप निम्नतर रूपमा कहिले पनि रूपान्तरित हुँदैन भन्ने आफ्नो सिद्धान्तअनुसार मार्क्सवादीहरू समाजको इतिहासलाई आर्थिक उत्पादनको प्रक्रियामा प्रकट हुने भौतिक गतिकै एउटा उच्चतर विकसित रूप ठान्दछन् ।

समाजमा भौतिक (आर्थिक) पक्षको सर्वाधिक निर्णायक स्थान हुन्छ भन्ने कुरा एउटा अकाट्य सत्य हो, तर त्यसका साथै जनताका आत्मिक र विचारधारात्मक पक्षहरूको स्थान वा भूमिकालाई पनि अवमूल्यन गरेर हेर्न सकिन्न । ऐंगल्सले आफ्ना केही पत्रहरूमा, आर्थिक तत्त्वलाई आवश्यकताभन्दा बढी, एकपक्षीय महत्त्व दिने केही अति उत्साही मार्क्सवादीहरूको चर्चा गर्दै त्यस्तो यान्त्रिक सोचाइको वारंवार खण्डन पनि गरेका थिए ।

मानव-समाज तथा प्रकृतिबाट बनेको जगत् विविधतापूर्ण र जटिल भएको हुनाले तिनलाई प्रतिबिम्बित गर्ने सामाजिक चेतना पनि बहु-आयामी र पेचिलो हुन्छ । सामाजिक अस्तित्व र सामाजिक चेतनामाझको सम्बन्ध इतिहासको प्रारम्भमा सरल र प्रत्यक्ष खालको हुन्थ्यो, तर वर्गहरूको उदय र वर्गसङ्घर्ष शुरू भएपछि भने राज्य, राज्य-प्रणाली

राजनीतिक तथा कानूनी सम्बन्ध जस्ता कारकहरू मध्यस्थका रूपमा देखा परे जसले गर्दा त्यो सम्बन्ध झन्झन् जटिल हुन थाल्यो । त्यो कुरा आर्थिक विकास तथा सामाजिक चेतनाको विकासमाझ देखिने असमता, विचारधारात्मक विकास-प्रक्रियाका आफ्नै आन्तरिक नियमहरूको सापेक्षिक स्वायत्तता, त्यस्तो विकासमा पाइने आन्तरिक अविच्छिन्नता र निरन्तरता, विभिन्न विचारधाराहरूको पारस्परिक अन्तर्क्रिया र प्रभावीकरण आदिका दृष्टान्तहरूबाट स्पष्ट हुन्छ । यस विषयलाई औंल्याउँदै ऐंगल्स भन्छन्– अधिरचनाका विभिन्न तत्त्वहरूमाझ पनि अन्तर्क्रियाहरू हुन्छन् । तीमध्यका असङ्ख्य घटनाहरूका समूहबीच, केहीको आन्तरिक सम्बन्ध कि त टाढाको हुन्छ अथवा जसलाई सिद्ध गर्नु यति असम्भव हुन्छ कि हामी त्यसलाई अनुपस्थित मानेर उपेक्षा गर्न पुग्दछौं र तिनलाई आर्थिक आधारबाट पूर्ण स्वतन्त्रसम्म ठान्न थाल्दछौं । यहाँनिर आर्थिक सूत्र अन्ततः अनिवार्य हुन जान्छ । उनी अझै भन्छन्– विचारधारा भनेको तथाकथित विचारकर्तासित यथार्थतः सचेततासाथ रहेको, तर भ्रमित चेतनायुक्त प्रक्रिया हो । उसलाई प्रेरित गर्ने मुख्य हेतु उसको लागि अज्ञान रहन्छन् .... खालि विचार सामग्रीहरूसित मात्र काम गर्दछ जसलाई कुनै परीक्षणबेगर नै विचारको उत्पादनका रूपमा स्वीकार गर्दछ, अनि त्यस विचारबाट अलग्ग स्वतन्त्र सत्ताका रूपमा अझै टाढा रहेका प्रक्रियाहरूबारे कुनै खोजी गर्दैन, तर विचारधारालाई एक वर्गविशेषको सामूहिक राजनीतिक कार्यक्रमको सङ्कीर्ण अर्थमा हैन बरु व्यक्तिको सम्पूर्ण चेतनाकै वर्गस्वरूपको रूपमा लिनुपर्ने र सचेत, तर्कयुक्त तथा सुसम्बद्ध चिन्तनमात्र हैन, भावना, संवेग, संवेदना, मनोवेग, आवेग, अचेतन आदि मनोवैज्ञानिक कारकहरू पनि त्यसभित्र क्रियाशील रहने कुरालाई पनि बिर्सनुहुँदैन । अझ राष्ट्रिय तथा जातीय परम्पराका विशेषताहरूले गर्दा, यदाकदा विचारधारात्मक पक्ष आर्थिक आधारभन्दा पनि बढी प्रभावकारी हुन पुगेको पनि देखिन्छ । यस विषयमा एन्टोनियो ग्राम्शकीले विचार गर्दै केही उल्लेखनीय टिप्पणीहरू गरेको पाइन्छ ।

चेतनाका विभिन्न रूपहरूको उत्पत्ति र विकास फरक-फरक ढाँचाबाट हुनुका साथै तिनको सामाजिक भूमिका पनि भिन्नाभिन्नै हुने गर्दछ । ती मध्यमा राजनीतिक विचारहरूको भूमिका प्रमुख रहेको हुन्छ । दासयुगदेखि नै आ-आफ्नो प्रभुत्व जमाउन भनेर विभिन्न वर्गहरूद्वारा चलाइएका सङ्घर्षहरूकै परिणामस्वरूप राजनीतिको जन्म भयो । त्यसले विभिन्न वर्गहरूको आर्थिक हितलाई केन्द्रीभूत गर्ने हुनाले, धर्म, नैतिकता, दर्शन, विज्ञान, कानून, साहित्य र कला जस्ता सबै कुराहरूमाथि राजनीतिको निर्णायक प्रभाव परेको हुन्छ त्यसैले मार्क्स भन्छन्– राजनीतिक तथा आर्थिक दृष्टिबाट सत्तासीन रहेको वर्गका विचारहरू नै सत्ताधारी विचार पनि हुन्छन् । समाजमा विचारधारात्मक सङ्घर्ष चल्नुको कारण पनि यही हो । केही विचारहरू यथार्थता र जनहितको प्रतिकूल हुन्छन् भने केही विचारहरू वैज्ञानिक र प्रगतिशील हुन्छन् । तर नयाँ वैज्ञानिक र प्रगतिशील विचारहरू अन्तमा विजयी भए पनि, विचारको रूपमा मात्र सामाजिक क्रान्ति ल्याउने क्षमता तिनमा हुँदैन । व्यापक जनसमुदायबाट स्वीकृत र कार्यान्वित गरिएपछि मात्र ती भौतिक शक्तिका रूपमा परीणत हुन पुग्छन् । इतिहासको दृष्टिबाट अग्रगामी विचार नै सत्य र टिकाउ हुन्छ, प्रतिगामी

विचारहरू असत्य र तिरस्कृत हुन्छन् । वर्गसमाजमा ऐनकानूनहरूको सारतत्त्व पनि वर्गनिरपेक्ष वा निष्पक्ष नभएर वर्गीय नै हुन्छ र त्यसले पनि राज्यव्यवस्थाको एउटा महत्त्वपूर्ण अङ्गको रूपमा सत्ता पक्षकै हित-संरक्षण गर्दछ । त्यसै गरी नैतिकता, कला, साहित्य, धर्म, दर्शन आदिले पनि वर्गसमाजमा, विभिन्न वर्गीय हितहरूको लागि विभाजित भएर आ-आफ्नो भूमिका खेल्ने गर्दछन्। एउटै समाजभित्र पनि शोषक वर्ग र शोषित वर्गहरूको आ-आफ्नै नैतिक मापदण्ड पाइन्छ। साहित्य, कला र दर्शनमा पनि वर्गीय हित प्रतिबिम्बित हुन्छ । त्यसैले विशुद्ध साहित्य र कला वा वर्गनिरपेक्ष परम सत्यको निष्पक्ष बौद्धिक व्याख्या गर्ने दर्शन वा समाजका सबैजनाको हित अभिव्यक्त गर्ने एकमात्र सर्वमान्य सिद्धान्त वर्गसमाजमा असम्भव हुन्छ । विगत अढाइ हजार वर्ष पुरानो दर्शनको इतिहासमा भावनावाद र भौतिकवादमाझको सङ्घर्ष, मूलत: शोषक वर्ग र शोषित वर्गमाझको वैचारिक सङ्घर्षकै प्रतिबिम्ब थियो । भौतिकवाद सधैं आफ्नो युगमा यथास्थिति र धार्मिक अन्धविश्वासहरूविरूद्ध उभियो भने भावनावादले त्यस्ता कुराहरूको समर्थन गर्दै विज्ञान र सामाजिक प्रगतिको प्रतिरोध गऱ्यो। त्यसैले संसारका सबै विचारधाराहरूलाई ती जुनसुकै रूपमा प्रकट भए पनि मुख्यत: आधिभौतिकवाद र द्वन्द्वात्मक भौतिकवादमा बाँड्न सकिने विचार ऐंगल्सले औंल्याए। मार्क्स र ऐंगल्सका अनुसार धर्म पनि अन्य कुराहरू झैं जन्मजात वा स्थायी नभएर सामाजिक विकासको एउटा चरणमा देखा परेको मानवीय प्रवृत्ति मात्र हो र सामाजिक तथा वैज्ञानिक प्रगतिको क्रममा त्यसका आधारहरू पनि क्रमशः खस्कँदै जानेछन् । यसरी साम्यवादी समाजमा त्यो पूर्णत: निरर्थक भएर आफैं हराउनेछ । प्रकृति र समाजका आकस्मिक घटनाहरूप्रतिको अज्ञान र पछि वर्गीय राज्यव्यवस्थाका शोषण उत्पीडनहरूले त्यसलाई जन्म दिएका हुन् । त्यसैले धर्म 'जगत्को एउटा विकृत प्रतिबिम्ब हो .... उत्पीडित मनुष्यका उच्छ्वास हो ..... त्यो जनताको अफीम हो । मार्क्स र ऐंगल्स भन्छन्– जनताको मिथ्या सुखको रूपमा रहेको धर्मको उन्मूलन गर्नु तिनको वास्तविक सुखको लागि आवश्यक छ ... त्यसरी स्वर्गको आलोचना पृथ्वीको आलोचना हुन जान्छ ... र धर्मशास्त्रको आलोचनाले राजनीतिका आलोचनाको रूप लिन पुग्दछ ।

आर्थिक उत्पादन तथा व्यावहारिक क्रियाकलापहरूको क्रममा भौतिक एवं सामाजिक जगत्लाई आफ्नै विशेष धारणा र नियमहरूमार्फत प्रतिबिम्बित गर्दै जाँदा विज्ञानको उद्भव हुन्छ । यसरी समाजसित सम्बद्ध रहेको कारणबाट वर्गीय हितको लागि नै त्यसको पनि उपयोग हुँदै आएको छ र त्यो पनि वर्गसङ्घर्षमा मुछिन पुगेको छ। पूँजीवादी युगमा, उत्पादक शक्तिका रूपमा शोषक वर्गहरूले त्यसलाई मुख्यत: नाफा कमाउने र उपनिवेश खडा गर्नको लागि युद्ध चलाउने साधन बनाए। उनीहरूले जनतामाझ वैज्ञानिक दृष्टिकोणको प्रभाव रोक्नको लागि, विज्ञानका सिद्धान्तहरूको आधिभौतिकवादी वा धार्मिक व्याख्या गर्ने दर्शनहरूलाई नै प्रोत्साहित गरे । तर समाजवाद तथा साम्यवादअन्तर्गत विज्ञानको प्रयोग जनताको, शिक्षा र दीक्षा भौतिक सुख-सुविधाको निम्ति मात्र गरिनेछ ।

मार्क्सवादको ज्ञानसम्बन्धी प्रतिबिम्बन-सिद्धान्त, द्वन्द्वात्मक भौतिकवादी ज्ञानमीमांसाको मूल धारणा हो। त्यसअनुसार हाम्रो संज्ञानको अन्तिम परिणाम त्यसको मूल स्रोतसित पर्याप्त रूपमा अनुकूल हुनुपर्दछ । तर त्यो प्रतिबिम्ब बाह्य जगत्को निष्क्रिय चित्राङ्कन

वा यान्त्रिक नक्कल मात्र नभएर द्वन्द्वात्मक स्वरूपको हुन्छ जसमा संवेदनात्मक, तार्किक, मानसिक र व्यावहारिक प्रक्रियाहरू पनि समाहित रहेका हुन्छन् । त्यस्तो प्रक्रियामा मनुष्य बाह्य जगत्प्रति निष्क्रिय र असहाय नरहेर क्रियाशील तथा सचेष्ट रहन्छ, अनि त्यस क्रममा उसले प्रकृति एवं समाजलाई पनि परिवर्तित गरिरहेको हुन्छ। त्यसै गरी, भौतिक जगत्का निमहरूलाई दैवी वा अज्ञेय ठानेर तिनका सामु निरुपाय वा नतमस्तक हुने भावनावादी दर्शनको नियतिवादविरुद्ध मार्क्सवादले ती नियमहरू वस्तुगत भएकोले ती विज्ञानको अध्ययनको परिधिभित्र पर्दछन् र तिनलाई ठीकसँग बुझेर प्रयोग गर्दै मनुष्यले सभ्यताको विकास गर्दै आएको दृष्टान्तद्वारा मनुष्य दैवको अधीन हैन बरु स्वामी हुन सक्दछ भन्ने प्रमाण दिन्छ। मार्क्सवाद्रको दृष्टिमा खुला प्रतिस्पर्धाको अराजकतापूर्ण क्रियाकलाप र अनियन्त्रित शोषणलाई युक्तिसङ्गत ठहऱ्याउनु नै पूँजीवादको स्वतन्त्रतासम्बन्धी दर्शनको सारतत्त्व हो। त्यसअनुसार विज्ञान-प्रविधिको विकास र सामाजिक प्रगतिसँगसँगै मनुष्यको त्यस्तो स्वाधीनतामा पनि विस्तार हुँदै जानेछ र समाजवादमा त्यो अझै विकसित हुनेछ । यस्तो ऐतिहासिक अनिवार्यता र मानव-स्वतन्त्रतामाझको द्वन्द्वात्मक सम्बन्ध देखाउँदै मार्क्स र ऐंगल्स के बताउँछन् भने वस्तुगत अनिवार्यताको ज्ञान तथा मनुष्यको हितमा त्यसको उपयोग गर्ने कुरा नै मनुष्यको स्वतन्त्रतामा निहित रहेको हुन्छ । यसबाट मानव-समाजमा भौतिक पक्षहरूको सर्वोपरि निर्णायक भूमिका र ऐतिहासिक विकासको वस्तुगत अनिवार्यतामा जोड दिएर मार्क्सवादले सामाजिक विकासमा सिर्जनात्मक विचारको महत्त्वपूर्ण स्थान तथा इतिहासमा व्यक्तिको भूमिकालाई पूर्णत: अस्वीकृत गरिदिएको छ भन्ने आरोप निराधार देखिन्छ ।

मार्क्सवाद क्रान्तिकारी दर्शन ठानिएकोले क्रान्तिसम्बन्धी त्यसको दृष्टिकोणबारे पनि स्पष्ट ज्ञान हुनु आवश्यक छ । त्यसअनुसार एउटा राज्य-व्यवस्था वा सामाजिक आर्थिक सङ्घटन र त्यसमा अडेको शासक वर्गको ठाउँ अर्को व्यवस्था वा सङ्घटन र शासकवर्गले लिने प्रक्रिया नै सामाजिक क्रान्ति हो। त्यसैले राज्यसत्ताको प्रश्न कुनै पनि क्रान्तिको केन्द्रीय प्रश्न हुन पुग्छ। त्यस्तो क्रान्ति भावनावादीहरूले ठानेझैं न स्वस्फूर्त वा आकस्मिक हुन्छ, न त कुनै सम्राट्, सेनापति वा प्रतिभासम्पन्न भविष्यद्रष्टाको इच्छानुसार जन्मने-बढ्ने कुरा हो। त्यो त विभिन्न मनोगत तथा वस्तुगत कारणहरूसहित सामाजिक विकासका वस्तुगत नियमहरूको आधारमा सञ्चालित हुने प्रक्रिया हो । क्रान्तिलाई उग्रवादी र दुस्साहसवादीहरू आत्मगत कुरा मान्छन् भने संशोधनवादी वा सुधारवादीहरू त्यसको आवश्यकतालाई नै स्वीकार गर्दैनन्। यी दुवै अतिवादी धारणाहरूको खण्डन गर्दै मार्क्सवाद त्यसलाई वैज्ञानिक अध्ययंनको विषय मान्दछ। लेनिनको विश्लेषणअनुसार साम्राज्यवादको युगमा समाजवादी क्रान्ति अनिवार्य हुन्छ । समाजवादी क्रान्तिले सदासर्वदाको लागि सबै प्रकारका शोषणहरूलाई निर्मूल गर्दै वर्गहीन शोषणरहित समाजको रचना गर्ने ढोका खोलिदिन्छ ।

यसरी द्वन्द्वात्मक भौतिकवाद र ऐतिहासिक भौतिकवाद परस्परमा अविभाज्य रूपबाट जोडिएर रहेका, एउटै सत्यका दुईवटा पाटाहरू हुन्। ती दुवै मिलेर नै मार्क्सवादी दर्शनको पूर्ण आकृति तयार हुन्छ र तिनलाई छुट्ट्याएर वा एकअर्काको विरुद्ध उभ्याएर बुझ्न सकिन्न । त्यो भौतिकवादी विश्वदृष्टि र द्वन्द्वात्मक पद्धतिको निरपवाद रूपमा अनुसरण गरेर प्रकृति, मानव-समाज र चिन्तनका सर्वसामान्य

नियमहरूको उद्घाटन गर्दै तिनको बुद्धिमत्तापूर्ण प्रयोगबाट समाजमा क्रान्तिकारी परिवर्तन ल्याउनको लागि बाटो देखाउने एउटा नयाँ दर्शनको रूपमा देखा पर्दछ । मार्क्स र ऐंगल्सका उदयपछि नै दर्शनले सामाजिक क्षेत्रमा आफ्नो वर्गीय अडानको सार्वजनिक घोषणासहित सचेत र सक्रिय रूपबाट त्यस्तो भूमिका खेल्न थालेको हुनाले नै त्यसलाई "दर्शनमा मार्क्सवादी क्रान्ति" पनि भनिएको छ । पन्ध्रौं शताब्दीताका यूरोपमा पूँजीवादी उत्पादन-पद्धति शुरू भएदेखि नै, सामन्तवाद र चर्चाको विरोध गर्ने शक्तिहरू बढ्न थालेका थिए । त्यसकै परिणामस्वरूप विज्ञानमा पनि प्रगति हुँदै आएकोले आधिभौतिकवादी र भौतिकवादी विश्वदृष्टिहरूमाझको सङ्घर्षमा तीव्रता देखा पऱ्यो । तर उन्नाइसौं शताब्दीको पूर्वार्धसम्म पनि जर्मनीमा अन्य युरोपेली मुलुकहरू हेरी, सामन्तवादी शक्तिहरू नै सत्तामा रहिरहेका हुंदा त्यहाँ भौतिकवादी दृष्टि अझै राम्ररी फुल्न-फल्न सकेको थिएन । त्यसैले कान्ट जस्ता प्रतिबुद्धिवादी र अज्ञेयवादी, हेगल जस्ता भावनावादी र फायरबाख जस्ता अधकल्चा भौतिकवादीहरूको प्रभाव कायमै रहेको थियो । त्यस वेलासम्मको भौतिकवाद पनि यान्त्रिक र भावनावादी दृष्टिबाट मुक्त हुन नसकेकोले विरोधाभासपूर्ण देखिन्थ्यो । त्यस्तो पृष्ठभूमिमा वैज्ञानिक तथ्य र सामाजिक यथार्थता –यी दुवैको समुचित लेखाजोखा गरेर मार्क्स र ऐंगल्सले के निष्कर्ष झिके भने यो विश्व आफ्नो मूल प्रकृतिमा भौतिक मात्र नभएर द्वन्द्वात्मक पनि छ र ती दुवैलाई एक अर्काबाट छुट्ट्याएर बुझ्नु असम्भव पनि छ । उनले के पनि देखाए भने त्यस्तो द्वन्द्वात्मक भौतिकवाद नै विश्वको सङ्गतिपूर्ण व्याख्या गर्न समर्थ हुन सक्दछ । त्यसरी नै , भौतिकवाद र द्वन्द्ववादको एकत्वले त्यस वेलासम्मको एकपक्षीय चिन्तनशैलीको अन्त पनि गरिदिएको थियो । अझ त्यसका साथै समाज र इतिहासको क्षेत्रमा पनि त्यसको प्रयोगमार्फत वैज्ञानिक समाजशास्त्रको सूत्रपात गरिएकोले ऐतिहासिक भौतिकवादको रूपमा त्यो पूर्णत: क्रान्तिकारी दर्शनमा परिणत हुन गयो ।

मुख्यत: कला र यथार्थमाझको सम्बन्ध पहिल्याउने समस्या नै सौन्दर्यशास्त्रको आधारभूत दार्शनिक प्रश्न हो । त्यस प्रश्नलाई लिएर यूरोपमा विगत दुई हजार वर्षभन्दा बढी समयदेखि चैतन्यवादी र भौतिकवादी चिन्तकहरूबीच प्रचण्ड विवाद चल्दै आएको छ । प्लेटोले सौन्दर्यबोधलाई चिरन्तन, परम, अपरिवर्तनीय एवम् इन्द्रियानुभूतिभन्दा माथिको भावना र कलालाई त्यस परम सत्ताको प्रतिच्छाया मात्र ठाने । त्यसको विरुद्ध सौन्दर्यको भौतिकवादी व्याख्या गर्दै डेमोक्रेटस, अरिस्टोटल, एपिक्युरस र लुक्रेटियसले त्यसलाई बाह्य जगत्मा आधारित भौतिक पदार्थका गुण, सम्बन्ध, प्रभाव आदिमा खोजे । पछि पुनर्जागरणकालताक, सौन्दर्य-चेतनाको सम्बन्धमा सेन्ट अगास्टिन र थोमस एक्विनसका दैवी प्रेरणासम्बन्धी मध्यकालीन सिद्धान्तहरूको खण्डन गर्दै त्यसको मानवीय तथा यथार्थवादी पक्षमा बढी बल दिइयो । त्यसै क्रममा रूसो डिडोरट, लेसिङ्ग, होगरथ र पछि शिलर, गेटे आदिले कला र वास्तविक जीवन्को घनिष्ठतालाई महत्त्व दिए । तर ती सबै लेखकहरू, केही मात्रामा वस्तुवादी भए पनि आधिभौतिकवादी दृष्टिकोणबाट पूर्णत: मुक्त हुन सकेका थिएनन् । यूरोपको दार्शनिक परम्परामा १९ सौं शताब्दीताक अत्यन्त प्रभावकारी मानिएका कान्ट, हिगल फायरबाख आदि चिन्तकहरूबाट पनि कला र यथार्थमाझका सम्बन्धहरूको समस्याबारे कुनै स्पष्ट र चित्तबुझ्दो उत्तर पाउन सकिएन ।

कान्टले विचार र रूप, सौन्दर्यबोध र उपयोगिता आदिबीचका सम्बन्धहरूको व्याख्या गर्दा रूपवादलाई नै बढी प्रश्रय दिए, अनि हेगलले वस्तुगत चैतन्यवादको आधारमा सौन्दर्यलाई परम सत्ताको अपूर्ण अभिव्यक्ति मात्र ठाने । त्यसै गरी फायरबाखले आफ्नो नृशास्त्रीय भौतिकवादी कोणबाट भौतिक जगत्‌लाई कलाको मुहान माने पनि सौन्दर्यात्मक अनुभूतिको व्युत्पत्ति मानव-स्वभाव र जीवशास्त्रीय नियमहरूबाटै भएको कुरा माने हेगल र फायरबाखका त्यस्ता समाजनिरपेक्ष दृष्टिकोणहरूको आलोचना गर्दै रसियाका बेलन्स्की, चेर्निशेभ्स्की, दोब्रोल्यूलोभ जस्ता विचारकहरूले यथार्थवादी कलाको सामाजिक आधार र भूमिका, विचारधारात्मक निर्माणमा त्यसको योगदान, कला तथा साहित्यमा प्रतिबद्धताको समस्या आदि विषयहरूबारे महत्त्वपूर्ण अभिमत प्रस्तुत गरे र तत्कालीन साहित्य, सङ्गीत र चित्रकलाका क्षेत्रहरूमा आलोचनात्मक यथार्थवादको प्रभाव बढाउन सहयोग पुऱ्याए तापनि, तिनको चिन्तन आदर्शवादी समाजवादका धारणाहरूको घेराभित्रै परेकोले वैज्ञानिक हुन सकेको थिएन । मार्क्सवादको उदयपछि अन्य विषयहरूमा झैं सौन्दर्यशास्त्रको क्षेत्रमा पनि अभूतपूर्व परिवर्तन आयो ।

मार्क्स र ऐंगल्सद्वारा प्रतिपादित द्वन्द्वात्मक भौतिकवाद र ऐतिहासिक भौतिकवादको विश्वदृष्टि नै साहित्य, कला र सौन्दर्यको मूल्याङ्कनसम्बन्धी मार्क्सवादी दृष्टिकोणको पनि मूलाधार हो । उनीहरूले ती विषयहरूका विभिन्न पक्षहरूबारे छुट्टै पुस्तक वा विस्तारपूर्ण विवेचना लेखेका छैनन्, तर विभिन्न ग्रन्थ र समकालीन साहित्यकारहरूसितका दर्जनौं चिठीपत्रहरूमा छरिएर रहेका सम्बद्ध विचारहरूबाट सौन्दर्यशास्त्रबारे उनीहरूको सर्वाङ्गीण दृष्टि प्रस्तुत हुन जान्छ । यथार्थमा त्यो कुनै पृथक् विषय नभएर उनीहरूको वैज्ञानिक तथा क्रान्तिकारी विश्वदृष्टिकोणभित्रकै एउटा अभिन्न अङ्ग हो द्वन्द्वात्मक भौतिकवाद र ऐतिहासिक भौतिकवादको आधारमा उन्नाइसौं शताब्दीको उत्तरार्धदेखि नै सौन्दर्यशास्त्रको विवेचना गर्न थालिएको पनि पाइन्छ । तर मार्क्स र ऐंगल्सका विचारहरूको प्रायः समाजशास्त्रअन्तर्गत व्याख्या मात्र गर्ने सङ्कीर्ण प्रवृत्तिले गर्दा सौन्दर्यशास्त्रको दृष्टिबाट तिनका मूल तथ्यहरूको अर्थवत्ता र मूल्य नै ओझेलमा पर्न जाने खतरा पनि देखा पऱ्यो । गुणात्मक र सङ्ख्यात्मक दुवै गरी, साहित्य तथा कलासम्बन्धी मार्क्स तथा ऐंगल्सका विचारहरू मार्क्सवादी सौन्दर्यशास्त्रको रचना गर्न पर्याप्त छन् भन्ने तथ्यहरूलाई दृष्टिगत गरी, समाजवादी सोभियत सङ्घको स्थापनापछि नै १९१७ देखि १९२९ सम्म त्यहाँका शिक्षामन्त्री रहेका ए. वी. लूनाचार्स्कीको तत्परता र सहयोगमा मार्क्स र ऐंगल्सका साहित्य तथा कलासम्बन्धी विचारहरूको एउटा सम्पादित ठेलीका साथै त्यस विषयका अन्य पुस्तकहरूको पनि प्रकाशन गरिएको थियो । मार्क्सवादी सौन्दर्यशास्त्रलाई प्रतिष्ठित तुल्याउन तिनले उल्लेखनीय योगदान गरे। त्यसबाट मार्क्सवादमा सौन्दर्यशास्त्रको कुनै स्थान छैन भन्ने आरोप पनि खण्डित भयो । समाजको आर्थिक आधारमा हेरफेर हुनासाथै त्यसैबमोजिम सम्पूर्ण अधिरचनामा पनि उत्तिकै गतिसाथ रूपान्तरण हुन थाल्दछ। साहित्य र कला पनि विचारधारात्मक अधिरचनाका अङ्ग भएकोले आर्थिक भौतिक आधारबाटै अनुकूलित हुन्छन् र भौतिक आधारमा हुने परिवर्तनसँगै परिवर्तित भइरहन्छन् । तर त्यो परिवर्तन वा रूपान्तरण यान्त्रिक नभएर जटिल द्वन्द्वात्मक स्वभावको हुन्छ । त्यसैले आर्थिक आधार र कलात्मक रूपहरूमाझको भेदलाई बुझि-

राख्नु आवश्यक छ । स्वयम् आफूलाई जन्म दिने आर्थिक-भौतिक आधारमाथि र परस्परमा एक अर्कामाथि पछि गएर सामाजिक चेतनाका त्यस्ता विभिन्न रूपहरूले पनि प्रभाव पार्दछन् ।

यथार्थत: सौन्दर्यका अनुभूति, आस्वादन, अभिरुचि वा आवश्यकताहरू, मनुष्यमा नैसर्गिक वा जन्मजात नभएर सामाजिक अस्तित्वकै प्रतिबिम्ब हुन्, अनि ती उत्पादन, श्रम, र दीर्घकालीन ऐतिहासिक विकासका परिणाम पनि हुन् । श्रमले गर्दा नै मनुष्यका ज्ञानेन्द्रिय र कर्मेन्द्रियहरू विकसित भए । भाषाको जन्म र विकास पनि श्रमबाटै भएको हो । शुरूदेखि नै श्रमको स्वरूप सामाजिक रही आएको छ । त्यसैले परस्परमा भाव-प्रकाशनको लागि भाषाले पनि क्रमश: आफ्नो रूप ग्रहण गर्दै गयो । यसरी भाषा मानव-चिन्तनको भौतिक अभिव्यक्ति हो । श्रमको प्रयासबाटै "मनुष्यको हातले त्यो दक्षता प्राप्त गरेको छ जसले गर्दा राफेलको जस्तो चित्रकारी, थोर्वाल्दसेनको जस्तो मूर्तिकला र पागानिनिको जस्तो सङ्गीत उत्पन्न हुनु सम्भव भयो ।" साहित्य तथा कलालाई ऐतिहासिक विकास र सामाजिक विकासको धरातलबाट अलग्ग्याएर तिनका आन्तरिक विकासका नियमहरूबाट मात्र बुझ्न सकिन्न । त्यसरी निरपेक्ष रूपबाट हेर्ने दृष्टिकोणले गर्दा नै अझसम्म भावनावादी चिन्तकहरूले कला, साहित्य र सौन्दर्यशास्त्रलाई अलौकिक, रहस्यमय, दैवी प्रेरणा वा परम सत्ताको अभिव्यक्ति ठान्दै आएका हुन् । त्यसैले अमूर्तवाद, रूपवाद, अन्तर्मुखतावाद जस्ता आत्मकेन्द्रित असामाजिक दृष्टिकोणहरूबाट कलाको व्याख्या हुनु असम्भव छ ।

मानव-समाज विभिन्न वर्गहरूमा विभाजित भएपछि कला र साहित्यले पनि वर्गीय स्वरूप ग्रहण गरे र तिनमाथि विशेष वर्गको राजनीति तथा विचारधाराहरूको प्रभाव पर्न थाल्यो । त्यस्तो समाजको वर्गसङ्घर्षमा तिनको पनि महत्त्वपूर्ण भूमिका रहँदै आएको छ । ती शोषक वर्गका सहायक हुन सक्दछन् वा घातक पनि । त्यसकारण सामन्तकाल तथा बुर्जुवा युगका कला र साहित्यको अध्ययन गर्दा हामीले तिनको प्रगतिशील र प्रतिक्रियावादी पक्षहरूमाझ स्पष्ट अन्तर राख्नुपर्दछ । वर्गहरूको पारस्परिक सम्बन्ध युगअनुसार बदलिइरहने हुनाले तिनको भूमिकालाई पनि अचल ठान्न सकिन्न । सामन्तकालमा बुर्जुवा साहित्य र कलाले निकै प्रगतिशील भूमिका निर्वाह गरे, तर सर्वहारावर्गको उदय भएपछि ती प्रतिक्रियावादी पक्षमा उभिन पुगे । सत्ताधारी वर्गको विचार नै प्रत्येक युगमा सत्ताधारी विचार रहँदै आएको छ । पूँजीवादले समाजका सबै कुराहरूलाई, अझ मनुष्यलाई समेत मालतालको रूपमा परिणत गरिदिन्छ । पूँजीवादी व्यवस्थामा मनुष्यहरूमाझको सम्बन्ध वस्तुहरूमाझको सम्बन्धमा परिणत हुन्छ । मनुष्यहरूको अमानवीयकरण र व्यक्तित्वलोप हुन पुग्दछ, तर सम्पत्तिहरूको भने मानवीकरण हुन जान्छ । त्यो वास्तविक कविता र कलाप्रति, वैरभाव पनि राख्दछ, किनभने तिनका मानवीय मूल्य र आदर्शहरू तथा पूँजीपतिहरूको अमानवीय शोषण र विश्वलाई बजारका रूपमा मात्र हेर्ने विकृत दृष्टिकोणमाझ चर्को अन्तर्विरोध उत्पन्न हुन्छ र यो नै पूँजीवादी व्यवस्थाभित्र कला तथा साहित्यको द्वन्द्वात्मक लक्षण हो । यस्ता अन्तर्विरोधहरूको समाधान सर्वहारा क्रान्ति र त्यसपछिको सामाजिक पुन: रचना पछि मात्र गर्न सकिनेछ ।

साहित्य र कलाले विशिष्ट कलात्मक प्रतिकृति वा विम्बहरूद्वारा आफ्नै खास किसिमबाट विश्वलाई प्रतिविम्बित मात्र गर्दैनन् । ती यथार्थलाई बुझ्ने माध्यम र

सामाजिक परिवर्तन ल्याउन सक्ने सशक्त साधन पनि हुन् । त्यसै कारण प्रवृत्ति र शैली दुवै रूपमा यथार्थवाद साहित्य तथा कला क्षेत्रको एउटा ठूलो उपलब्धि हो । तर त्यो सामाजिक वस्तुस्थितिको ठाडो नक्कल वा निष्क्रिय वर्णन मात्र नभएर समकालीन यथार्थको भित्रसम्म पसेर त्यसको सारतत्त्व झिक्ने, त्यसको विशिष्टता, उदीयमान र अग्रगामी प्रवृत्तिहरू, द्वन्द्व र सङ्घर्षहरू तथा सर्वसामान्य परिस्थितिमा सर्वसामान्य चरित्रहरूको पुन: रचना र साधारणीकरण गर्ने कलात्मक विधि पनि हो । विश्वसाहित्यको इतिहासमा शेक्सपियर, बाल्जाक, तुर्गनिभ, गोगोल,पुश्किन, सेर्वान्तेस, गेटे, डिकेन्स, थैकरे, गैस्कल, दाँते, इस्खिलस, स्विफ्ट, वोल्तेयर, दिदेरो, रूसो, चेर्निशेव्स्की, दोब्रोल्यूवोव आदिको उल्लेखनीय स्थान र लोकप्रियताको व्याख्या पनि त्यसै आधारमा गर्न सकिन्छ ।

साहित्य र कलामा प्रयोजन, सोद्देश्यता र प्रतिबद्धताको निर्विवाद महत्त्व हुन्छ, तर त्यसको अर्थ तिनलाई अर्ती-उपदेश, आदेश, नारावाजी वा पर्चा-पोस्टरमा मात्र सीमित गरिदिनु होइन । यसबारे ऐंगल्सले मीना काउत्स्कीलाई लेखेको पत्रमा भनेका छन्- साहित्य र कलाको प्रयोजन, स्वयं स्थिति तथा क्रियामार्फत नै, त्यसलाई विशेष रूपबाट लक्षित नगरीकनै प्रकट हुनुपर्दछ र आफूले वर्णन गरेको सामाजिक द्वन्द्वहरूको भावी ऐतिहासिक समाधानलाई पाठकसामु पूर्वनियोजित रूपमा प्रस्तुत गरिदिनु लेखकको काम होइन ।" साहित्यमा विचार र कला दुवैको राम्रो संयोजन तथा एकता हुनु आवश्यक छ । त्यसकारण रूपवाद र प्रकृतवाद दुवै एकपक्षीय हुनाले अमान्य छन् । मार्क्स र ऐंगल्सद्वारा फर्डिनान्ड लासाललाई लेखिएका केही पत्रहरू पनि यथार्थवादको मार्क्सवादी व्याख्या बुझ्नको लागि अतिशय महत्त्वपूर्ण दस्तावेज हुन् ।

मार्क्सवादी सौन्दर्यशास्त्रमा विशेषत: सामाजिक चेतना तथा भौतिक धरातलमाझको सम्बन्ध र त्यसमा आर्थिक आधारको निर्णायक भूमिका, साहित्य र कलाको वर्गीय स्वभाव, विषयवस्तु र शैली (विचारधारा र कला) बीचको सम्बन्ध यथार्थवाद र समाजवादी यथार्थवादको स्वरूप आदि विषयहरू नै प्रमुख वादविवादका केन्द्र रही आएका छन् । मार्क्सवादका आलोचकहरूले मात्र हैन, स्वयं मार्क्सवादीहरूले पनि त्यसबारे विभिन्न प्रश्नहरू उठाएको र मतभेद प्रकट गरेको देखिन्छ । तर समग्रतामा हेर्दा त्यस्तो स्थिति मुख्यत: मार्क्सवादको जडसूत्रवादी व्याख्या र उदारवादी व्याख्या माझका अन्तर्विरोधहरूबाट उत्पन्न हुने गरेको छ र त्यो द्वन्द्वात्मक भौतिकवादलाई अति सरलीकरण गरेर हेर्ने प्रवृत्तिको परिणाम पनि हो । विचारधारालाई राजनीतिक आर्थिक विचारमा मात्र सीमित नगरिदिएर त्यसमा सम्पूर्ण मानवीय मनोजगत्का सूक्ष्म पक्षहरूलाई पनि समाविष्ट गर्ने र विचारलाई ठाडै साहित्य तथा कलामाथि नथोपरिदिने, आर्थिक भौतिक आधार अन्तिम विश्लेषणमा निर्णायक भए पनि त्यसमाथि अधिरचनाको समेत प्रभाव पर्ने, विशेषत: कला र साहित्यका आफ्नै विशिष्टता र खास नियमहरूलाई दृष्टिगत गरी तिनको सापेक्ष स्वायत्ततालाई स्वीकार गर्ने, अन्तर्वस्तुको प्रमुख र निर्णायक स्थान भए पनि, रूपको स्वभाव निष्क्रिय नहुने कारणबाट अन्तर्वस्तु पनि रूपबाट प्रभावित हुने आदि आधारभूत द्वन्द्वात्मक भौतिकवादको मान्यताहरूको अस्पष्ट समझदारी वा अवहेलनाले गर्दा पनि त्यस्ता अधिकांश विवादहरू उठेका हुन् ।

मार्क्स र ऐंगल्सले सामाजिक अधिरचना र

भौतिक आधारमाझको सम्बन्ध यान्त्रिक नभएर जटिल तथा द्वन्द्वात्मक रहने तथ्यतर्फ बरोबर सतर्क पारेका छन् । हो, कला सामाजिक विकासका सर्वसामान्य नियमहरूकै अन्तर्गत रहने र तिनबाट सञ्चालित हुने गर्दछ, तर चेतनाको विशेष रूप भएकोले त्यसका आफ्नै विशिष्ट नियम र खास स्वभाव हुन्छन् भन्ने कुरालाई पनि बिर्सन सकिन्न । उदाहरणको लागि आज पनि हामीलाई सौन्दर्यात्मक आनन्द प्रदान गर्न सक्ने अनि केही अर्थमा सौन्दर्यात्मक सिर्जनाका मापदण्ड वा मोडेल समेत मानिने प्राचीन यूनानका कला र महाकाव्यहरूलाई दृष्टिगत गर्दा के पाइन्छ भने केही कला-कृतिहरूको आफ्नै कारणले गर्दा महत्त्व हुने गर्दछ र तीमध्येका केहीमा त शाश्वत कलात्मक मूल्य वा पछिसम्मको लागि ताजा आकर्षण रहिरहन सक्दछ । त्यसै गरी कला र साहित्यको अर्को विशिष्ट लक्षण के देखिन्छ भने इतिहासको कुनै अवधिमा पाइने सिर्जनात्मक लहर र भौतिक उत्पादन तथा सामाजिक प्रगतिमाझको संयोग पनि यान्त्रिक नभएर द्वन्द्वात्मक किसिमको हुन्छ । समाजको भौतिक उत्पादनले मात्र हैन, तत्कालीन सामाजिक सम्बन्धहरूको विशिष्ट स्वरूप वगद्विषको वृद्धिमात्रा मानव-व्यक्तित्वको विकासको लागि कुनै अवधिमा खास परिस्थितिहरूको प्राप्यता आदि कारकहरूले पनि कला र साहित्यको सिर्जनासित सम्बद्ध रहेर तिनको विकासलाई निर्धारित गरीरहेका हुन्छन् ।

मुख्यत: समाजको विकासस्तर र त्यसको संरचनात्मक ढाँचाबाटै कला तथा साहित्यका विषयवस्तु, शैली आदि निर्धारित हुने गर्दछन् । यस ऐतिहासिक तथ्यको आधारमा स्वत: कलाका विषयवस्तु र रूप स्थिर नभएर निरन्तर परिवर्तित तथा विकसित भइरहने, प्रत्येक युगका आफ्नै विशिष्ट कलात्मक सिर्जना, सौन्दर्यात्मक आदर्श र समीक्षात्मक मापदण्ड हुने र तिनको अन्य युग वा अवस्थाहरूमा पुनरावृत्ति हुन नसक्ने जस्ता अन्य महत्त्वपूर्ण निष्कर्षहरू पनि उत्पन्न हुन्छन् । त्यसैले, मार्क्स र ऐंगल्सका अनुसार राफायल, लिओनार्दो द विन्सी र टिटियानका रचनाहरूलाई तत्कालीन रोम, फ्लोरन्स र वेनिसको सामाजिक पृष्ठभूमिमा मात्र बुझ्न सकिन्छ, अनि त्यसै गरी, प्राचीन यूनानका पुराणकथा र महाकाव्यहरूमा पाइने कल्पना र यूनानी कलाको मूल आधारमा अन्तर्निहित प्रकृतिका सामाजिक सम्बन्धहरूबारेको दृष्टिकोण पनि स्वचालित कतुवा, रेललाइन, इन्जिन र बिजुली-तारप्रणाली भएको उन्नाइसौं शताब्दीमा सम्भव हुन सक्दैन ।

आफ्नो समयका कला र साहित्यका साथै प्राचीन काल, मध्ययुग, यूरोपको पुनर्जागरण र ज्ञान-प्रसारण, रोमान्सवादी धारा आदि विषयहरूमा मार्क्स र ऐंगल्सले गरेका विश्लेषणहरूबाट अतीतका सांस्कृतिक उपलब्धिहरूको ऐतिहासिक भौतिकवादी दृष्टिबाट मूल्याङ्कन गर्ने, तिनका सबल र दुर्बल पक्षहरूलाई छुट्टयाएर उपयोगी कुराहरूको वर्तमानमा संश्लेषण र संवर्धन गर्ने, प्राचीन भन्दैमा पूर्णत: नकारात्मक नहुने, अमूर्त र एकाङ्गी हैन ठोस ऐतिहासिक तथा वर्गीय दृष्टिबाट विचार र रूप दुवैको संयोजनलाई महत्त्व दिएर हेर्ने द्वन्द्वात्मक भौतिकवादी समीक्षाशैलीका साथै संस्कृतिका इतिहासको सर्वाङ्गीण विवेचना गर्ने नवीन अनुसन्धान-पद्धति पनि प्रस्तुत भएको छ । यसै सन्दर्भमा प्राचीन र नवीनको वैज्ञानिक लेखाजोखा गर्ने विषयबारे क्लारा जेटकिनद्वारा उद्धृत लेनिनका विचारहरू, ताल्स्तायसम्बन्धी लेनिनका लेखहरू तथा प्राचीन परम्पराको विश्लेषणबारे जी. लुकासका भनाइहरू पनि उल्लेखनीय छन् ।

कला र साहित्यको प्रसङ्गमा नीतिशास्त्रको पनि चर्चा गर्नु आवश्यक हुन जान्छ । मार्क्स र ऐंगल्सले आचारशास्त्रलाई कुनै पृथक् वा स्वतन्त्र विषय नठानेर ऐतिहासिक विकासको क्रममा विभिन्न वर्गहरूद्वारा अँगालिने सामाजिक आचार-विचारको रूपमा लिए र त्यो पनि सधैंको लागि स्थापित वा स्थित नभएर समयानुसार परिवर्तनशील हुन्छ । त्यसैले राम्रा र नराम्रा, शुभ र अशुभ, न्यायपूर्ण र अन्यायमूलक, सुन्दर र असुन्दर, उदात्त र नीच, दुःखान्त र सुखान्त जस्ता धारणाहरू निरपेक्ष नभएर इतिहास-सापेक्ष हुन्छन् । मार्क्सवादमा आचारशास्त्रको मूल अवधारणा सर्वहारा मानवतावाद हो । सौन्दर्यशास्त्रमा त्यसको अभिव्यक्ति समाजवादी यथार्थवादको रूपमा भएको छ र साहित्य तथा कलाको क्षेत्रमा त्यसलाई प्रगतिवाद पनि भनिन्छ । व्यक्तिगत सम्पत्तिमा आधारित पूँजीवादी समाजमा अधिकांश मनुष्यहरू आफैंबाट खण्डित भएर विराग, आत्महीनता तथा अमानवीकरणको शिकार हुन पुग्दछन् । आफ्नो स्वाधीनता र सृजनशीलतालाई गुमाएर ती जड वस्तुका रूपमा बाँच्दछन् । मार्क्सका अनुसार सर्वहाराको जीवन-यापनको अवस्था समकालीन समाजमा विद्यमान सम्पूर्ण अमानवीय अवस्थाहरूको केन्द्रविन्दु हो । त्यस्तो समाजव्यवस्थाको चरित्र स्वतः अनैतिक र मानवताविरोधी हुन्छ । त्यस्तो पूँजीवादी समाजलाई बदल्ने र निर्मूल पार्ने ऐतिहासिक उत्तरदायित्व सर्वहारा वर्गको काँधमा परेको छ । अतः इतिहासको यस वस्तुगत आग्रहलाई बुझेर सबै साहित्यकार र कलाकर्मीहरूले सर्वहारा क्रान्तिमा लाग्नु नै सर्वोच्च नैतिकता र मानवतावादी कर्तव्य हो । प्रगतिशील कला वा साहित्यले पनि सौन्दर्य र नैतिकताको एकताद्वारा समाजमा परिवर्तन ल्याउने उद्देश्य राख्नुपर्दछ ।

अक्टोबर-क्रान्तिपछि सोभियत सङ्घमा समाजवादी यथार्थवादलाई सौन्दर्यशास्त्रको निर्णायक मापदण्ड बनाइयो । अन्य समाजवादी मुलुकहरूले पनि त्यसलाई सो रूपमा स्वीकार गरे । तर पछि गएर साहित्य तथा कलाको फाँटमा देखिएका सैद्धान्तिक अनुदारता र सर्वाधिकारवादी हाकिमतन्त्रले गर्दा त्यसको प्रयोगमा केही अतिवादी प्रवृत्तिहरू पनि देखा परे जसले गर्दा कृत्रिमता, यान्त्रिकता, रूढिगत विचार र शैलीको प्रधानता, पार्टीको निरङ्कुश हस्तक्षेप, राजनीतिक सैद्धान्तिक प्रतिबद्धताको नाउँमा कलात्मकताको पूर्ण तिरस्कार जस्ता विकृतिहरू पनि उत्पन्न भए । त्यसले प्रगतिवादी साहित्यको रचनात्मक विकासमा निकै आघात पुऱ्यायो । पूर्वी यूरोप तथा अन्य समाजवादी राष्ट्रहरूका बुद्धिजीवीहरूले कला र साहित्यको अतिराजनीतिकरणको विरोधमा र लेखकीय अभिव्यक्तिको स्वतन्त्रताको लागि सङ्घर्ष पनि गरे । यसै सन्दर्भमा आलोचनात्मक यथार्थवाद तथा समाजवादी यथार्थवादको स्थानबारे जी. लुकास र बी. ब्रेख्टमाझ चलेको लामो सैद्धान्तिक सङ्घर्षले पनि त्यस अन्तर्विरोधलाई बाहिर ल्याएको थियो ।

मार्क्सवादअनुसार साहित्यमा प्रगतिवादको धारणा कुनै आदर्श कल्पना वा अतिरञ्जित क्रान्तिकारी उत्साहको उपज नभएर आजसम्मका ठोस ऐतिहासिक अनुभवहरूको वैज्ञानिक निष्कर्ष हो । भावनावादी सामाजिक विकासका वस्तुगत नियमहरूलाई नमानेर मनोवैज्ञानिक, जीवशास्त्रीय वा अनुभववादी दृष्टिहरूबाट तिनको व्याख्या गर्दछन् । त्यसैले उनीहरूमा सामाजिक प्रगति वा ऐतिहासिक विकासको सङ्कीर्ण मनोगत समझदारी मात्र पाइन्छ । त्यसै गरी उनीहरू सामाजिक

प्रगतिलाई पनि नकार्दै, इतिहास सधैं कालचक्रको परिधिभित्र घुमिरहन्छ र त्यसको पुनरावर्तन मात्र हुन्छ भन्ने आधिभौतिकवादी सिद्धान्तको प्रतिपादन पनि गर्न पुग्दछन् । तिनको विचारमा मानवसभ्यताको प्रगति वास्तविक नभएर आत्मप्रवञ्चना वा मिथ्या कल्पना मात्र हो । त्यसैले मानव जातिको भविष्यप्रति उनीहरूको दृष्टिकोण प्राय: निराशावादी, पराजयवादी वा स्वच्छन्दतावादी हुनु स्वाभाविकै देखिन्छ । तर त्यसको विपरीत मार्क्सवादीहरू, इतिहासलाई भौतिक उत्पादनको विकासको आधारमा बाङ्गोटिङ्गो गतिसाथ उत्तरोत्तर विकसित हुँदै जाने यस्तो प्रगतिशील प्रवाह मान्दछन् जुन पछि नफर्केर निरन्तर अगाडि मात्र बढिरहने गर्दछ । सामाजिक विकासका वस्तुगत नियमहरूको यो ज्ञान नै जीवनप्रति आशावादी र संसारको भविष्यप्रति प्रगतिवादी रहने उनीहरूको विश्वदृष्टिको अटल आधार हो ।

मार्क्सवाद सम्पूर्ण मानव जातिका उत्कृष्ट सांस्कृतिक उपलब्धिहरूप्रति सम्मानपूर्ण अभिरुचि राख्दछ । त्यसको दृष्टिमा विकसित र अविकसित, ठूला र साना सबै राष्ट्र तथा जातिहरूले विश्वसभ्यताको अभिवृद्धिमा आ-आफ्नो विशिष्ट योगदान गर्दै आएका छन् र त्यसकारण साना तथा अविकसित राष्ट्र वा जातिका संस्कृति, कला, साहित्य आदिलाई पनि तिरस्कृत नगरेर उत्तिकै महत्त्वपूर्ण र मूल्यवान् ठान्नुपर्दछ ।

मार्क्सवादी सौन्दर्य चिन्तनको विकासमा समाजवादी शिविरभित्र र बाहिर उठेका विभिन्न सैद्धान्तिक विवादहरूबाट ठूलो योगदान मिलेको छ । त्यसै क्रममा गत शताब्दीको अन्त र यस शताब्दिको शुरूतिर पश्चिम यूरोपका सामाजिक जनवादीहरू, विशेषत: एडुआर्ड बर्नस्टाइन र कार्ल कौत्स्कीद्वारा साहित्य तथा कलाबारे गरिएको सङ्कीर्ण अर्थशास्त्रीय व्याख्याको विरुद्ध पौल लफार्ग, फ्रेन्ज मेहरिङ तथा जी. बी. प्लेखानोभले, त्यस्ता रूपवादी एवं भावनावादी विकृतीकरणको खण्डनमार्फत द्वन्द्वात्मक भौतिकवादी सौन्दर्यशास्त्रको रक्षा गरे । ती सबैमा प्लेखानोभको व्याख्या बढी महत्त्वपूर्ण मानिन्छ । तर उनीहरूमा पनि, कलाका आफ्नै विशिष्ट नियम र पद्धति, तिनको सापेक्ष स्वायत्तता र भौतिक वर्गीय स्वरूपबारे त्यतिको स्पष्टता थिएन । ती मनोवैज्ञानिक एवं जीवशास्त्रीय अवधारणाहरूबाट पनि मुक्त भइसकेका थिएनन् । त्यसपछि लेनिनले साहित्य र कलाका विभिन्न सैद्धान्तिक एवं व्यावहारिक पक्षहरूको मार्क्सवादी दृष्टिबाट अझै गहन एवं विस्तारपूर्ण व्याख्या गरे । विशेषत: उनको प्रतिविम्बन सिद्धान्तले साहित्यको क्षेत्रमा अत्यन्त महत्त्वपूर्ण रहिरहेका पक्षधरता र स्वायत्तताका समस्याहरूको समाधान गर्ने दिशामा अत्यन्त ठूलो काम गऱ्यो । त्यसै क्रममा लूनाचार्स्कीका योगदानहरू पनि उल्लेखनीय थिए । स्टालिनकालताक विभिन्न कारणहरूले गर्दा त्यसतर्फको सिर्जनात्मक क्रियाकलापमा केही शिथिलता आयो ।

उता पाश्चात्य जगत्मा एलिक वेस्ट, जर्ज थोम्सन, राल्फ फक्स र विशेष रूपमा क्रिस्टोफर कौडवेलले मार्क्सवादी दृष्टिबाट सौन्दर्यशास्त्रका विभिन्न पक्षहरूको सूक्ष्म व्याख्या गरे । त्यसै गरी जर्ज लुकास, वाल्टर बेन्जामिन, लुसिए गोल्डम्यान, हर्बर्ट मार्कुस, अर्न्स्ट फिशर, रेमन्ड विलियम्सका कृतिहरूमा पनि साहित्य, कला, सङ्गीत आदि विषयहरूको मार्क्सवादी विवेचना प्रस्तुत गरिएको छ । विशेषत: फ्रैंकफर्ट स्कूलका लेखकहरूले पाश्चात्य बुर्जुवा संस्कृतिमा देखा परेका विभिन्न प्रवृत्तिहरूको विश्लेषण गरे । उनीहरूले

विकसित औद्योगिक समाजमा संस्कृतिको व्यापारीकरण, टी. भी. जस्ता व्यापक जन-संचारमाध्यमहरूबाट व्यक्तिको स्वतन्त्र चिन्तन र सिर्जनात्मक विकासमाथि पर्ने प्रतिकूल प्रभाव, उपभोक्ता-मानसिकता र तिनले उब्जाएका विकृतिहरू जस्ता समस्याहरूमाथि पनि विचार गर्दै यान्त्रिक सभ्यताको अमानवीय स्वभाव र त्यसका खतराहरू औंल्याए।

पूर्वी यूरोपका सौन्दर्यशास्त्रीहरूले साहित्य तथा कलाका क्षेत्रमा सामाजिक यथार्थवादको सिद्धान्तलाई आफ्नै किसिमले प्रयोग गर्ने, अर्थतन्त्र र राजनीतिका रूढिगत विषयवस्तुहरूमा मात्र सीमित नरही मनुष्य-जीवनका आन्तरिक मनोवैज्ञानिक पक्षहरूलाई पनि अभिव्यक्ति दिने, सोभियत मान्यता वा मापदण्डको मात्र अन्धानुकरण नगरेर आफ्ना राष्ट्रिय परम्परा तथा विशेषताहरूलाई पनि आत्मसात् गर्ने जस्ता कुराहरूमा बल दिए। उनीहरूले सिर्जनात्मक रचनाकर्म र अभिव्यक्तिको स्वतन्त्रतालाई मार्क्सवादी सिद्धान्तसित समायोजित गर्ने क्रममा, पार्टी-हाकिमतन्त्रका अनावश्यक हस्तक्षेप र नियन्त्रणविरूद्ध पनि आफ्नै प्रतीकात्मक तवरबाट रोष प्रकट गरे। जनगणतन्त्र चीनमा पनि त्यहाँका विशिष्टता र सांस्कृतिक परम्पराहरूसित मार्क्सवादी सौन्दर्यशास्त्रका मूल सिद्धान्तहरूलाई मिलाउँदै, माओ च तुङको येनानगोष्ठीसम्बन्धी सुप्रसिद्ध प्रवचनलाई आधार वनाएर नवीन प्रयोगहरू गरिए। चीनले सामाजिक यथार्थवादका साथै सयौं फूलहरू फुल्न दिने र सयौं विचारहरूलाई प्रतिस्पर्धा गर्न दिने नीतिअनुसार साहित्य, कला, सङ्गीत र फिल्महरूको संवर्धन गर्दै आएको छ।

मानव-समाज तथा इतिहासको वैज्ञानिक विश्लेषणबाट पूँजीवादको अनिवार्य पतन र अन्तमा साम्यवादको अवश्यम्भावी विजय हुने निष्कर्षमा पुगेको, सबै प्रकारका रूढिवाद र यथास्थितिवादकाविरूद्ध सम्पूर्ण राजनीतिक-सामाजिक व्यवस्थामा आमूल परिवर्तनको उद्देश्य लिएको र क्रान्तिकारी सिद्धान्तविना क्रान्तिकारी आन्दोलन हुन सक्दैन भनेर आफूलाई सर्वहारा वर्गको सैद्धान्तिक हतियार घोषित गर्ने क्रान्तिकारी दर्शन भएको हुनाले नै मार्क्सवाद विश्वव्यापी रूपमा बढी चर्चा, विवाद र अभिरुचिको विषय हुन पुगेको हो।

त्यसैकारण मार्क्सवादी दर्शन आफ्नो जन्मकालदेखि नै चर्को सैद्धान्तिक वाद-विवादको विषय रहँदै आएको देखिन्छ। त्यसका आलोचकहरू मात्र होइन अनुयायी वा समर्थकहरू पनि आ-आफ्नो समझदारी र व्याख्याको आधारमा विभिन्न सम्प्रदायहरूमा विभाजित भएका छन्। प्रथम विश्वयुद्धसम्म यूरोपका विभिन्न सामाजिक जनवादी पार्टीहरू मार्क्सवादबाट प्रभावित र प्रेरित रहे पनि त्यसपछि युरोपेली श्रमिक आन्दोलन पूर्णतः सुधारवादी/संशोधनवादी र क्रान्तिकारी शिविरहरूमा टुक्रियो। उन्नाइसौं शताब्दीको अन्त र बीसौं शताब्दीको शुरूतिर एडुआर्ड बर्नस्टाइन (१८५०-१९३२) ले विकासवादी समाजवादको सिद्धान्त प्रतिपादित गर्दै कान्ट र हेगलका विचारहरूको आलोकमा, वर्गसङ्घर्ष, क्रान्तिमार्फत सर्वहारा अधिनायकत्वको स्थापना, द्वन्द्वात्मक भौतिकवाद र ऐतिहासिक भौतिकवादको दर्शन जस्ता मार्क्सका आधारभूत प्रस्थापनाहरूमै हेरफेर गर्न खोज्दै शान्तिपूर्ण वा संसदीय बाटोमार्फत समाजवाद आउन सक्ने विचार प्रस्तुत गरे र पछि गएर उनी संशोधनवादका प्रमुख सिद्धान्तकार मानिए। त्यो मार्क्सवादको विरुद्ध चौतर्फी रूपबाट प्रस्तुत गरिएको पहिलो सैद्धान्तिक विकल्प थियो। त्यसले जर्मनी, रूस, फ्रान्स र अस्ट्रो-हङ्गरीमा आफ्नो प्रभाव पारेको थियो।

बर्नस्टाइनको त्यस्तो द्वन्द्वात्मक भौतिकवाद-विरोधी दृष्टिकोणको प्रतिरोध गर्दै रोजा लक्जम्बर्गले आफ्नो वामपन्थी अडान प्रस्तुत गरे तापनि पछि गएर विभिन्न महत्त्वपूर्ण प्रश्नहरूमा लेनिन तथा बोल्शेभिक पार्टीसित उनका पनि मतभेदहरू देखिए। रूसमा १९१७ को अक्टोबर-क्रान्तिपश्चात् धेरै वर्षहरूसम्म सोभियत सङ्घ तेस्रो अन्तरराष्ट्रिय (१९१९-१९४३) मार्फत समाजवादी शिविरको निर्विवाद केन्द्र र त्यहाँको कम्युनिस्ट पार्टी मार्क्सवादको सर्वाधिकारसम्पन्न प्रवक्ता रहे तापनि, १९२० को दशकदेखि नै यूरोपका उदारवादी वामपन्थी बुद्धिजीवीहरूले सोभियत मार्क्सवाद भन्दा फरक आफ्नै पश्चिमी मार्क्सवाद को सूत्रपात गर्न थालिसकेका थिए।

पश्चिमी मुलुकहरूमा १९३० को दशकतिर तत्कालीन सामाजिक, आर्थिक र अन्तरराष्ट्रिय कारणहरूले गर्दा अन्तर्बोधवाद, स्वेच्छावाद, अबुद्धिवाद, नवकान्टवाद, नवहेगलवाद, नवफ्रायडवाद जस्ता भावनावादी प्रवृत्तिहरूको जन्म भयो। त्यस अवधिमा ए. ग्राम्शकी, पी. टोग्लियाटी, राम. थोरेज, ई. थेलमान, डब्लु. फोस्टर, जी. दिमित्रोभ आदि मार्क्सवादी नेता र लेखकहरूले तिनको खण्डन गरेका थिए। दोस्रो विश्वयुद्धपछि यूरोपमा अनेक समाजवादी राष्ट्रहरूको उदय र एसिया तथा अफ्रिकामा राष्ट्रिय मुक्तिआन्दोलनहरूको विजयले गर्दा मार्क्सवादको प्रभाव अझै बढ्न गयो। त्यस्तो वेलामा साम्यवादविरोधी शिविरका नवयोमसवाद, नवप्रत्यक्षवाद, तार्किक अनुभववाद, व्यवहारवाद, अस्तित्ववाद जस्ता आधिभौतिकवादी दर्शनहरूले मार्क्सवादको प्रतिरोध गरे। तर पूँजीवादी मुलुकहरूकै एम. कौर्नफोर्थ, जे. लेविस, एच. वेल्स, एच. पार्सन्स, एच, सेल्सम, एल. सेभ आदि चिन्तकहरूबाट मार्क्सवादको रक्षा गरिएको थियो।

त्यसै गरी नव-क्लासिकीय अर्थशास्त्रीहरूबाट पूँजीवादको युग, त्यसको शोषणकारी स्वभाव अतिरिक्त मूल्यको सिद्धान्त, पूँजीवादमा नाफाको घट्दो दर आदिबारे मार्क्सका विचारको आलोचना गरियो। केही समाजशास्त्रीहरूले इतिहासको भौतिकवादी धारणा, पाश्चात्य जगत्मा पूँजीवादको उदय र विकास, आधुनिक राज्यको प्रकृति, सामाजिक वर्गहरूको व्याख्या, आर्थिक आधार र सामाजिक चेतनामाझको सम्बन्ध, इतिहासलाई विज्ञानको स्थान दिने अडान, राज्य-संस्थाको क्रमशः विलीनीकरण हुने निष्कर्ष जस्ता विषयमा मार्क्सवादका तर्कहरूप्रति आपत्ति जनाए। बीसौं शताब्दीको प्रथम दशकमां अष्ट्रियाका मैक्स एड्लर. कार्ल रेनर, एडल्फ हिलफरडिङ्ग गुस्ताभ एकस्टाइन आदि समाजवादीहरूले ऐतिहासिक भौतिकवादमा संशोधन ल्याउन खोज्दै पूँजीवादी समाजको बदलिंदो वर्गस्वरूप, सामाजिक सुधारमा ऐन-कानूनको महत्त्वपूर्ण स्थान कल्याणकारी राज्यमा राज्यको हस्तक्षेपकारी भूमिका ऐन-कानून अर्थतन्त्रको प्रतिबिम्ब मात्र होइन त्यसको स्वायत्त भूमिका पनि हुने गर्दछ भन्ने फरक विचारहरू अघि सारे। त्यसका साथै उनीहरूले समाज कार्यकारणको सम्बन्ध-द्वारा यान्त्रिक रूपमा सञ्चालित हुँदैन, त्यसमा चेतनाको पनि मध्यस्थता रहने गर्दछ भन्दै पारिवारिक सम्बन्ध, संस्कृतिको भूमिका, राष्ट्रियता र जातीयताका समस्याहरू जस्ता कुराहरूमा पनि जोड दिए। तीमध्ये वित्तीय पूँजी तथा एकाधिकारी पूँजीवाद र त्यसको साम्राज्यवादी स्वरूपको विषयमा हिलफरडिङ्गका विश्लेषणहरूको आफ्नै महत्त्व रहेको मानिन्छ।

बीसौं शताब्दीको तेस्रो दशकमा, सोभियत कम्युनिस्ट पार्टी र मार्क्सवाद समानार्थक र

एउटै कुरा हुन् भन्ने एकपक्षीय सोचाइको विरुद्ध आलोचनात्मक सिद्धान्तको प्रतिपादन गर्दै जी. लुकास र कार्ल कोर्श्चले सोभियत मार्क्सवादको मूल्याङ्कन पनि मार्क्सवादी पद्धतिबाटै हुनुपर्दछ भन्ने आवाज उठाए । त्यसपछि मार्क्सका वास्तविक विचारहरूको पुनरुद्धार गर्ने उद्देश्यबाट नवमार्क्सवादको चिन्तनधारा पाश्चात्य मुलुकहरूमा शुरू भयो । समकालीन औद्योगिक समाजको व्याख्या गर्न र त्यसका विसङ्गतिहरूको समाधान पहिल्याउन शास्त्रीय मार्क्सवाद पर्याप्त छैन भन्दै त्यसमा फ्रायड, मैक्सवेबर, किर्कगाड, नित्से, कान्ट, हिगेल आदिका धारणाहरूलाई पनि समाविष्ट गर्ने, जीवनका भौतिक पक्षहरूलाई मात्र होइन, मानसिक तथा भावनात्मक पक्षहरूलाई पनि उत्तिकै महत्त्व दिने, मार्क्सवादलाई राजनीतिक अर्थशास्त्रको विज्ञानको रूपमा मात्र सीमित नराख्ने दृष्टिकोण सहित उदार र बहुआयामी तवरबाट वैज्ञानिक र मानवीय तत्त्वहरूको समन्वय गर्ने तेस्रो विकल्पको खोजी गरियो । ती वामपन्थी बुद्धिजीवीहरू सोभियत ढाँचाको समाजवाद र आफूकहाँको पूँजीवादप्रति उत्तिकै असन्तुष्ट थिए । त्यस दिशामा प्रभावको दृष्टिबाट विशेषत: जर्ज लुकास, एन्टोनियो ग्राम्श्की, लुइस अल्युसर र जाँ पाल सार्त्रको भूमिका उल्लेखनीय मानिएको छ । लुकासले हेगलीय दर्शन र मार्क्सवादमाझको अन्त:सम्बन्धमार्फत त्यसलाई मानवीय चैतन्यबाट सुसज्जित पार्ने र अल्युसरले मार्क्सको हेगलविरोधी भावनालाई यथावत् कायम राख्दै प्रत्येक सामाजिक सङ्घटनको स्वरूपमा विविधता र बहुलता रहने हुनाले अर्थतन्त्रको विशेष महत्त्व र प्रमुखता रहे पनि त्यसले समाजको राजनीति, विचारधारा आदिको सन्दर्भमा मात्र आफ्नो सार्थकता प्राप्त गर्न सक्दछ र त्यस्तो बहुलता अखण्डनीय भएकोले त्यसलाई अर्थतन्त्रमा मात्र घटाउन सकिन्न भन्दै लघुकरणवादी प्रवृत्तिको विरोधमा मार्क्सवादको संरचनावादी व्याख्या दिने प्रयास गरे । उनले इतिहासको एकरेखीय र एकरूपतावादी प्रक्रियाको पनि आलोचना गर्दै, मार्क्सवादको मानवतावादी र अर्थतन्त्रवादी व्याख्याहरूप्रति असहमति जनाए । जाँ पाल सार्त्रले मनुष्यको स्वाधीनता र अस्तित्वबोधसित मार्क्सवादलाई मिलाएर हेरे; ग्राम्श्कीले आर्थिक आधार र अधिरचनामाझको सम्बन्ध, विचारधाराको सापेक्ष स्वायत्तता, सर्वहारा वर्ग र बुद्धिजीवीमाझको सबन्ध, क्याथोलिक धर्म आदि विषयहरूबारे विस्तारपूर्वक विवेचना गरे। शास्त्रीय मार्क्सवादका मान्यताहरूप्रति सचेत रहेर सामयिक समस्याहरूको नवीन व्याख्या गर्ने दिशामा अरू हेरी ग्राम्श्कीको योगदान महत्त्वपूर्ण ठानिएको छ । त्यसै गरी, मार्क्सवादको उदारवादी विकास गर्ने दिशामा, युगोस्लाभियाको प्रैक्सि समूह, डच मार्क्सवादी सम्प्रदाय, डेला वोल्पको परिषद्वादी व्याख्या आदि पनि उल्लेखनीय रहेका छन् । मार्क्सवादलाई पश्चिमका सामान्य शिक्षित जनसमुदायहरूमाझ उदारतावादी तथा मानवतावादी रूपबाट चर्चित तुल्याउने दिशामा फ्रैंकफर्ट स्कूलका टी. एडोनो, एम. होर्खेमर, एरिक फ्रौम, एच. मार्कुस र अस्तित्ववादी सम्प्रदायका सार्त्र, आर. गरौडी, एल गोल्डमैन, कामु आदिको ठूलो हात रहेको छ । उनीहरूले अर्थशास्त्र वा राजनीतिमा भन्दा समाजशास्त्र, दर्शन, सौन्दर्यशास्त्र, धर्म, मनोविज्ञान आदि विषयहरूप्रति बढी अभिरुचि देखाउँदै बहुपक्षीय पद्धति अँगालेर विभिन्न विषयहरूसित मार्क्सवादको संश्लेषण गर्न खोजे, आधुनिक औद्योगिक समाजले उत्पन्न गरेका मानवीय समस्याहरूको विश्लेषण गरे र त्यसलाई

रूढिगत रूपमा नहेरेर सिर्जनात्मक प्रयोगमा ल्याए।

त्यसै गरी मध्यवर्गको विलीनीकरण, राष्ट्रवादको निरर्थकता, पूँजीवादको उत्तरोत्तर पतन, सबै ठाउँमा एकैपटक सामाजिक क्रान्तिको विस्तार आदिबारे मार्क्सवादका भविष्यवाणीहरू असत्य ठहरिएको कुरा पनि त्यसका आलेचकहरूबाट औंल्याउने गरिएको छ। यता आएर मार्क्सको भावी साम्यवादी समाजको सिद्धान्तलाई, अव्यावहारिक, मानव-स्वभावको प्रतिकूल र उद्देश्यमूलक आदर्शवादी परिकल्पना भन्दै निकै भविष्यशास्त्रीहरूले वैज्ञानिक प्राविधिक विकासको वर्तमान सन्दर्भमा त्यस्तो पूर्वानुमानप्रति असहमति जनाएका छन्। हालको सबभन्दा ठूलो विवाद, प्रजातान्त्रिक बहुलवादीहरूबाट राज्य र राजनीतिको चरित्रसम्बन्धी मार्क्सका अवधारणाप्रति गरिएको आलोचनामा नै केन्द्रित रहेको छ। त्यसै गरी दर्शनको मूल प्रश्न अर्थात् पदार्थ र चेतनामाझको सम्बन्धलाई लिएर विशेषत: नवहेगलवादी र नवकान्टवादीहरूबाट द्वन्द्वात्मक भौतिकवादको खण्डन गर्न खोजिएको छ। केही विद्वान्हरूले त मार्क्सवादलाई एउटा समग्रतापूर्ण विचार-प्रणाली वा दर्शनभन्दा राजनीतिशास्त्र, अर्थशास्त्र वा समाजशास्त्र मात्र मानेका छन्। अझै पनि दर्शनको क्षेत्रमा मार्क्स र हेगेलबीचको सम्बन्धबारे चल्दै आएको विवाद टुङ्गिइसकेको छैन। अर्का थरीका लेखकहरूको दृष्टिमा मार्क्सवाद कुनै शास्त्र नभएर एउटा उग्र सुधारात्मक मनोवृत्ति वा आलोचनात्मक पद्धति मात्र हो। केहीले मार्क्सवाद पश्चिम यूरोपको लागि मात्र उपयुक्त रहेको र अन्य ठाउँहरूमा त्यसका सिद्धान्तहरू लागू हुन नसक्ने कुरा उडाएका छन् भने पूर्वीय दार्शनिकहरूबाट मार्क्सवादमा नैतिक तथा आध्यात्मिक पक्षहरूको पूर्णत: बेवास्ता गरिएको आरोप लगाइएको छ। केही परम्परावादी विचारकहरूको दृष्टिमा मार्क्सले तर्कशास्त्र, ज्ञान-मीमांसा, आचारशास्त्र र सौन्दर्यशास्त्र जस्ता महत्त्वपूर्ण विषयहरूमा कुनै क्रमबद्ध विवेचना नगरेको हुनाले उनको दर्शन शास्त्रीय अर्थमा अपूर्ण, अस्पष्ट र अपरिष्कृत हुन गएको छ। त्यसैले होला, राजनीति तथा अर्थशास्त्रको इतिहासमा उनको विस्तारपूर्ण मूल्याङ्कन भेटिए पनि पूर्व र पश्चिम दुवैका अधिकांश सांस्कृतिक इतिहासकारहरूले उनलाई पूर्णत: तिरस्कार गरेको वा अतिसंक्षिप्त उल्लेखसाथ पन्छाइदिन खोजेको पाइन्छ।

तर माथिका यी सबै आपत्तिहरूको जवाफ दिने क्रममा बहुसङ्ख्यक मार्क्सवादीहरूले त्यस्ता आलोचनाहरूलाई मार्क्स र ऐंगल्सका कृतिहरूको अधकल्चो ज्ञान वा पूर्वाग्रहयुक्त अध्ययनको परिणाम र वैचारिक वर्गसङ्घर्षको प्रतिविम्ब ठान्ने गरेको देखिन्छ। तर तीमध्येकै अन्य केही लेखकहरूबाट आज समाजवादको निर्माण गर्ने क्रममा उत्पन्न हुने वस्तुगत कठिनाइहरू र अझै सुल्टाउन बाँकी रहेका सैद्धान्तिक एवं व्यावहारिक समस्याहरूले गर्दा मार्क्सवादको प्रयोगमा केही भूल र दोषहरू भएको कुरा पनि स्वीकार गरिएको छ। अर्का थरी विद्वान्हरूले चाहिं मार्क्सका केही कृतिहरू पछि मात्र फेला परेका, उनका केही विचारहरू सूत्रका रूपमा मात्र रहेका, उग्रवादी र उदारवादीहरूबाट तिनको सरलीकरण वा विकृतीकरण गरिएको र समाजवादी मुलुकका केही सत्ताधारी पक्षहरूद्वारा आफ्नो सुविधानुसार धर्मान्धतासाथ तिनलाई रूढिवादमा परिणत गर्न खोजिएको जस्ता कारणहरूले गर्दा नै मार्क्सवाद अनेकार्थक र सन्दिग्ध हुन पुगेको तथ्यतर्फ औंल्याएका छन्।

उता पश्चिम-यूरोप र अमेरिकाका मार्क्सवादीहरूले झैं, पूर्वी यूरोपका समाजवादी

मुलुकका बुद्धिजीवीहरूले पनि सामाजिक क्रान्ति वा निर्माणमा व्यक्तिगत स्वतन्त्रता तथा तत्परता, सिर्जनात्मक एवं प्राज्ञिक स्वाधीनता, यान्त्रिक मार्क्सवादको जनवादीकरण र आधुनिकीकरण गर्नुपर्ने आवश्यकता आदि विषयहरूको महत्त्वमा जोड दिंदै, द्वितीय विश्वयुद्धपछि नै अतिकेन्द्रीयता, सर्वसत्तावाद, राज्यको निरङ्कुशतावादी र सर्वाधिकारवादी व्यवहार, हाकिमतन्त्र, सोभियत प्रभुत्व र नियन्त्रण आदिप्रति असन्तोष प्रकट गर्दै आफ्ना रचनाहरूमार्फत 'मानवीय अनुहारको मार्क्सवाद' को लागि बौद्धिक वातावरण तयार पार्ने काम थालिसकेका थिए । त्यसकै हाराहारीमा सम्पूर्ण साम्यवादी शिविरभित्रै, मार्क्सवादको व्याख्या र प्रयोगको सम्बन्धमा चर्को राजनीतिक विवादहरू उठे । निकै अघिदेखि नै चीनमा माओ च तुङ आफ्नो मुलुकको विशेष परिस्थितिअनुसार मार्क्सवादको प्रयोग गरिरहेका थिए । स्टालिन सत्तामा आएपछि नै लियन ट्रौट्स्की आदिसित उनको वैचारिक मतभेद शुरू भयो। पछि युगोस्लाभियाले आफ्नै स्वतन्त्र बाटो रोज्यो। त्यसअघि १९४३ को प्रस्तावद्वारा त्यस्तो कम्युनिष्ट इन्टरन्याशनल लाई विश्व कम्युनिस्ट आन्दोलनको केन्द्र नमान्ने घोषणासहित त्यसको विघटन गरि सकिएको थियो। स्टालिनको मृत्युपछि १९५६ ताक निकिता खुश्चोभको नेतृत्वमा आयोजित सोभियत कम्युनिस्ट पार्टीको २० सौं महाधिवेशन पश्चात् विश्व कम्युनिस्ट शिविरमा अझै उदारतावादी प्रवृत्तिहरू बढे । त्यसै क्रममा पछि सोभियत चीन मतभेद बाहिर आयो। त्यसै गरी हङ्गेरी र चेकोस्लोभाकियामा क्रमशः १९५६ र १९७८ मा सुधारवादीहरूले विद्रोह गरे। पश्चिम-यूरोपका मार्क्सवादी बुद्धिजीवीहरू, विशेषतः फ्रान्स र इटालीका कम्युनिस्ट पार्टीहरूले समाजवादलाई जनतान्त्रिक रूप दिने र सोभियत मोडललाई अस्वीकार गरेर आफ्नै युरोपेली उदारवादी परम्परामा आधारित राष्ट्रिय साम्यवाद स्थापित गर्ने अभियानहरू चलाए । त्यसलाई पछि यूरो-कम्युनिज्म भन्ने नाउँ दिइयो । यसरी १९६० को दशकसम्ममा सोभियत सङ्घलाई मार्क्सवादको एकमात्र व्याख्याता वा प्रवक्ता ठान्ने परम्परामा ठूलो आघात पुगिसकेको थियो । त्यस्तो बहुलवादी प्रवृत्ति बढ्दै गएर पूर्वी युरोपको साम्यवादी शिविर भताभुङ्ग भयो । सोभियत सङ्घ भित्रै १९८५ पछि मिखाइल गोर्वाचोभको नेतृत्वमा सुधार र खुलापनका नीतिहरू अँगालेर मार्क्सवादलाई २१ औं शताब्दीको अनुकूल बनाउने नयाँ चिन्तनको जोडदार लहर नै उठाइयो। त्यसकै फलस्वरूप र अन्य राष्ट्रिय तथा अन्तरराष्ट्रिय कारणहरूबाट १९९० सम्ममा त, त्यहाँको कम्युनिस्ट पार्टी र सोभियत राज्यव्यवस्था नै विघटित हुने अवस्थामा पुगे । चीनले त्यस अघि १९७० को दशकको अन्ततिरै राष्ट्रिय वस्तुस्थिति आधारमा मार्क्सवादको व्याख्या गर्दै समाजवादको चिनिया बाटो खोज्ने प्रयास थालिसकेको थियो र त्यो यथावत् त्यसै दिशातिर अहिले पनि बढिरहेको छ । हाल विश्वभरि नै आ-आफ्नो राष्ट्रिय विशेषताअनुसार मार्क्सवादको व्याख्या र प्रयोग गर्ने बहुलवादी प्रवृत्ति सशक्त हुँदै गइरहेको देखिन्छ ।

मार्क्सवादको विगत इतिहास, एकातिर आफूभित्रका जडवादी र अवसरवादी प्रवृत्तिहरू र अर्कोतिर आफू बाहिरका प्रतिद्वन्द्वी विचारहरूसितको जटिल सङ्घर्षकाबीच विकसित हुँदै आएको छ । पाश्चात्य जगत् र पूर्वी यूरोपको दार्शनिक-समाजशास्त्रीय चिन्तनक्षेत्रमा देखा परेको विभिन्न बौद्धिक वामपन्थहरूलाई निकै समयसम्म सोभियत सङ्घ, चीन तथा अन्य समाजवादी मुलुकका

प्रशासकीय पक्षहरूबाट कठोर आलोचनात्मक र निन्दात्मक व्यवहारसहित मार्क्सवादविरोधी विचार भनेर पूर्णत: अस्वीकार गरिए तापनि यता आएर तिनको पुनर्मूल्याङ्कन गर्ने प्रवृत्ति पनि देखा परिरहेको छ। अझै पनि अनुदारवादी पक्षका केही मार्क्सवादीहरूले तिनका विरुद्ध क्रान्तिकारी व्यवहारसित नगाँसिएको असम्बद्ध भावनावाद, द्वन्द्वात्मक तथा ऐतिहासिक भौतिकवादको विपरीत आदर्शवाद वा आधिभौतिकवादबाट बढी प्रेरित भई मार्क्सवादको ठाउँमा पाश्चात्य उदारतावादको स्थापना गर्ने प्रयास गरेको भन्ने आदि आरोपहरू लगाउने गरेका छन्। उनीहरूले मार्क्सको दर्शनलाई पाश्चात्य मार्क्सवाद, पूर्वीय मार्क्सवाद, सोभियत मार्क्सवाद, आदिमा विभाजित गर्ने प्रवृत्तिप्रति पनि अस्वीकृति जनाएका छन्। तर अर्का थरी मार्क्सवादीहरूको विचारमा पाश्चात्य मार्क्सवादीहरूले पूँजीवादका विसङ्गतिहरूको आलोचनात्मक विश्लेषण गरेर आफ्नो समाजमा मानवीय मूल्य तथा क्रान्तिको लागि आफ्नै किसिमबाट बौद्धिक चेतना ल्याएको र औद्योगिक समाजका अन्तर्विरोधहरूलाई उदङ्ग्याइदिएको कुरा प्रशंसालायक छ अनि, साथै पूर्वीयूरोपका असहमत बौद्धिक जमात र परम्परागत मार्क्सवादभित्रका भिन्नमतावलम्बीहरूले यान्त्रिकता, अतिकेन्द्रीयता, व्यक्तिपूजा, सोभियत नेतृत्वप्रति अन्धनिष्ठा आदि समाजवादी व्यवस्थाका विभिन्न समस्याहरूतर्फ ध्यानाकर्षण गर्दै तिनमा सुधार ल्याउनको लागि चलाइएका प्रयासहरू पनि आफ्नो ठाउँमा उत्तिकै महत्त्वपूर्ण छन्।

यता आएर १९८० को उत्तरार्धतिर पूर्वी यूरोप र सोभियत संघमा साम्यवादी राज्यव्यवस्थाको पतन भएपछि मार्क्सवाद फेरि विवादग्रस्त हुन पुगेको छ। विशेषत: पाश्चात्य जगत्का अनुदारवादीहरूबाट अब मार्क्सवाद सदाको लागि अन्त भएको आजको युगमा त्यो असत्य र अव्यावहारिक ठहरिएको छ भनेर व्यापक प्रचार गरिँदै छ। उदार पक्षका अधिकांश मार्क्सवादीहरू आफ्नो सिद्धान्तको पुनर्व्याख्या वा नवीकरण गर्ने र त्यसमा वर्तमान युगको विशिष्टताअनुसार सुधार, परिष्कार र संशोधन ल्याउने आवश्यकता अनुभव गरिरहेछन्। त्यसै गरी केही विचारकहरूबाट आज वैज्ञानिक-प्रौद्योगिक क्रान्तिले ल्याएका अभूतपूर्व चुनौतीहरूका साथै अत्याधुनिक जनसञ्चार-माध्यमहरूको सर्वव्यापी प्रभाव, विश्व अर्थतन्त्रको पारस्परिक समाकलन, पृथ्वीका स्रोत–साधनहरूको घट्दो मात्रा, पर्यावरणको ह्रास र नाभिकीय युद्धको साझा खतरा जस्ता तथ्यहरू औंल्याउँदै भविष्यमा पूँजीवादी व्यवस्था र समाजवादी व्यवस्था प्रतिद्वन्द्वी नभएर एक विन्दुमा मिल्ने, अनि ती दुवैका सबल पक्षहरूको संश्लेषणबाट एउटा नयाँ व्यवस्था र अझै पूर्णताप्राप्त विश्वसमुदायको प्रादुर्भाव हुने सहमिलन-सिद्धान्तको प्रतिपादन पनि गरिएको छ।

मार्क्सवाद र त्यसकै अर्को रूप साम्यवादको जन्मजात वैरी पूँजीवादले पनि आफ्नै समाज र विश्वका मानवीय समस्याहरूको समाधान गर्ने दिशामा कुनै चित्त बुझ्दो विश्वदृष्टि वा सर्वमान्य आदर्श दृष्टान्त प्रस्तुत गर्न सकेन। त्यहाँ अभूतपूर्व वैज्ञानिक-प्राविधिक विकास त भयो, तर त्यसले ल्याएका अपार भौतिक उपलब्धिहरूमाथि अल्पसङ्ख्यक साहु-महाजनहरूकै एकलौटी अधिकार भएकोले त्यसमा विभिन्न अन्तर्विरोध र असन्तुलनहरू देखा परे। चरम व्यक्तिवादी जीवनदर्शन र घोर उपयोगितावादी जीवनशैलीले पर्यावरणको प्रदूषणका साथै नैतिक मूल्यहरूको पनि ह्रास हुँदै गयो। सर्वसुलभ मनोरञ्जनको लागि

उद्योगपतिहरूबाट संस्कृतिको बजारीकरण गरियो। सैन्यक्षेत्र र उद्योगक्षेत्रको साँठगाँठबाट बनेको अति शक्तिशाली समूहले राज्यमाथि पूर्ण नियन्त्रण जमायो। अविकसित मुलुकहरूप्रति उनीहरूद्वारा अँगालिएका प्रभुत्ववादी नीतिहरूबाट त्यहाँको आफ्नै समाज पनि अस्थिर, असुरक्षित र तनावपूर्ण हुन पुग्यो। पश्चिमका अनेक बुद्धिजीवीहरू पनि आफ्नो सभ्यताको भविष्यप्रति निराश, चिन्तित र शङ्काग्रस्त देखिए। आज उनीहरूको विचारमा अझै मानवीय समाजको स्थापना गर्नु नै त्यहाँको सबभन्दा ठूलो समस्या हुन गएको छ। त्यसै गरी, यान्त्रिक संस्कृतिले उत्पन्न गरेको मानसिक विराग, उपभोक्तावादी प्रवृत्ति, वस्तुधर्मान्धता, जातीय भेदभाव, सांस्कृतिक उत्पीडन आदिको प्रतिक्रियास्वरूप त्यहाँ नववामपन्थी आन्दोलन र अन्य प्रकारका विरोध-प्रदर्शनहरू देखा परिरहेका छन्।

उता विभिन्न वामपन्थी अभियान, राजनीतिक दल र समाजवादी मुलुकहरूबाट मार्क्सवादलाई आफ्नो निर्देशक सिद्धान्तको रूपमा प्रयोग गर्न थालिए-पछि अनेक प्रकारका दार्शनिक एवं व्यावहारिक समस्याहरू उत्पन्न हुनु पनि स्वाभाविकै थियो। त्यसले गर्दा राज्य-संरक्षणप्राप्त अन्य सिद्धान्तहरूमा झैं त्यसमा पनि विभिन्न आन्तरिक एवं बाह्य कारणहरूले गर्दा अनुदारता, असहिष्णुता र जडताका लक्षणहरू देखा परे। त्यसले गर्दा नै मार्क्सवादीहरू सामान्यतः शास्त्रीय वा परम्परावादी पक्ष र उदार वा संशोधनवादी सुधारवादी पक्षमा विभक्त हुन पुगे। धेरैजसो समाजवादी मुलुकहरूमा अनुसन्धान, प्राज्ञिक वादविवाद र युगानुकूल परिष्कार गर्दै जाने प्रवृत्तिलाई हतोत्साह मात्र गरिएन अझ विधर्मको रूपमा त्यसलाई दबाउने काम समेत भयो। एकताका त सोभियत सङ्घ वा चीन र मार्क्सवादलाई एउटै कुरा समेत मानियो। त्यसै गरी आफ्नै शिविरभित्र पनि सिद्धान्त र व्यवहार दुवैमा केही ठूला समाजवादी राष्ट्र वा मार्क्सवादी पार्टीहरूको प्रभुत्ववादी कार्यशैलीले गर्दा त्यसमा मतभेद मात्र हैन, विभाजन र विखण्डन समेत आयो। अतिकेन्द्रीयता, व्यक्ति-पूजा र हाकिमतन्त्रको कठोर नियन्त्रणअन्तर्गत जन्मेका मनोगतवादी र अनुभववादी दृष्टिकोणहरूको फलस्वरूप सिद्धान्तअनुसार व्यवहार हुन पाएन। पछि गएर त्यसको एउटै सर्वमान्य अन्तर्राष्ट्रिय केन्द्र पनि रहेन। कम्युनिस्ट पार्टी र समाजवादी राज्यहरूद्वारा आफूभित्र वा परस्परमा आइपर्ने समस्याहरूको समाधान गर्नको लागि सैद्धान्तिकभन्दा प्रशासकीय वा राजनीतिक तरीकाहरू अँगालिएकाहुदाँ अनेक अन्तर्विरोधहरू उत्पन्न भए। यी कुराहरूका साथै आफ्नो आमूल-परिवर्तनवादी क्रान्तिकारी स्वभावले गर्दा मार्क्सवाद स्थानीय र अन्तरराष्ट्रिय दुवै स्तरमा यथास्थितिवादी र प्रभुत्ववादीहरूद्वारा चलाइएको व्यापक प्रचार युद्धको तारो बन्यो। पूँजीवादी व्यवस्थाको इतिहास निकै लामो र त्यो औद्योगिक दृष्टिबाट पनि अत्यन्त समृद्ध भइसकेको थियो। राज्यसञ्चालन, अन्तरराष्ट्रिय कूटनीति, आर्थिक व्यवस्थापन, उन्नत शस्त्रास्त्र उत्पादन, प्रचारकला आदि क्षेत्रहरूमा पनि त्यसका अनुभवहरू परिपक्व भइसकेको थिए। तर मार्क्सवादीहरूको भने त्यस्तो कुनै लामो इतिहास वा आधार थिएन। अर्को कुरो पूँजीवादी जगत्का चिन्तकहरूले आफ्नो विचारधारामा समयानुसार परिवर्तन र परिष्कार ल्याउँदै, अनि समाजवादबाट पनि केही उपयोगी कुराहरू लिँदै, आफूलाई नमनीय र गतिशील बनाइराखेको देखियो। समाजवादी शिविरमा भने धेरै ठूलो क्षति भइसकेपछि मात्र नयाँ चिन्तन र सुधारको हेक्का आयो। आफ्ना

यिनै केही सैद्धान्तिक एवं व्यावहारिक दुर्बलताहरूले गर्दा मार्क्सवाद आज विवादास्पद र सङ्कटग्रस्त हुन पुगेको हो ।

आधुनिक विचारधारा र सामाजिक विज्ञानको रूपमा मार्क्सवादको महत्त्व एवं स्थानबारे पाश्चात्य बुद्धिजीवीहरूकै बीच तीव्र मतभेद रही आएको छ। केही आलोचकहरूको दृष्टिमा मार्क्सवादका बौद्धिक श्रेयदानहरू आधुनिक सामाजिक विज्ञानहरूमा समाहित भइसकेका हुदाँ अब त्यसको कुनै स्वतन्त्र अस्तित्व रहेको छैन र राजनीतिक रूपबाट पनि त्यो निरर्थक र मृत भइसकेको छ । अधिकांश अनुदारवादी राजनीतिक चिन्तकहरूको विचारमा मार्क्सवादले शुरूदेखि नै श्रमिकवर्गको पक्षमा आफ्नो सिद्धान्त आधारित गरेको हुनाले त्यो पूर्वाग्रहयुक्त छ र त्यसलाई वस्तुगत, युक्तिसङ्गत र वैज्ञानिक मान्न सकिन्न । तर अर्को थरी पाश्चात्य विचारकहरूले, मार्क्सका ग्रन्थहरूको अध्ययन आधुनिक सामाजिक आन्दोलनहरूलाई बुझ्नको लागि अझै पनि उपयोगी भएकोले उनलाई असामयिक र वा असान्दर्भिक भन्न नमिल्ने तर्क दिएका छन् । त्यसै गरी अनेक क्षेत्रहरूमा आफ्नो व्याख्यात्मक शक्ति र समाजवादी समाज-व्यवस्थाको निम्ति युक्तिसङ्गत प्रतिमानहरूको प्रणाली उत्पन्न गर्ने वा स्वत:शोधप्रणालीको आफ्नो क्षमताले गर्दा मार्क्सवाद अन्य विचारधाराहरूको लागि सदैव एउटा चुनौतीको रूपमा रहिरहने भएको छ, अनि पूँजीवादी विश्वदृष्टि तथा समाज-व्यवस्थाको विकल्पको रूपमा मार्क्सवादभन्दा अर्को कुनै सुसम्बद्ध र सर्वाङ्गीण दर्शन देखा नपरेकोले पनि यसको उपयोगिता अझै सकिएको छैन भन्ने धारणा अन्य लेखकहरूबाट व्यक्त गरिएको पाइन्छ । मार्क्सवादका एकजना पाश्चात्य समीक्षकले के कुरा स्वीकार गरेका छन् भने क्रान्तिकारी उत्साह-उमंग र परिवर्तनको इच्छालाई ऐतिहासिक परिदृश्यसित गाँसिदिने तथा सामाजिक व्यवहारको वस्तुगत व्याख्या गरेर वैज्ञानिकताको दाबी गर्ने आफ्नो अद्वितीय क्षमताले गर्दा नै मार्क्सवाद एउटा विशिष्ट विश्वदृष्टि हुन पुगेको हो । त्यसै गरी, पाश्चात्य दर्शनको अढाइ हजार वर्ष पुरानो इतिहासमा, पहिलो पटक, भौतिकवाद र द्वन्द्ववादको आङ्गिक एकता स्थापित गर्न तथा दर्शनको मूल समस्या अर्थात् अस्तित्व र चिन्तनमाझको सम्बन्धको प्रश्नलाई समाजमा पनि प्रयोग गरेर त्यसको ठीक समाधान पहिल्याउनेतर्फको अभूतपूर्व मौलिक योगदानको लागि पनि मार्क्सवाद विशेषत: उल्लेखनीय मानिएको छ । आफ्नो डेढ सय वर्षको इतिहासमा मार्क्सवादले सामाजिक, आर्थिक र राजनीतिक क्षेत्रहरूमा मात्र हैन, विश्वसंस्कृति र चिन्तनको क्षेत्रमा पनि गहीरो तथा अमिट प्रभाव पारिसकेको छ। त्यसैले विचार-प्रणाली र अध्ययन-पद्धति दुवै रूपमा यो आधुनिक चिन्तनधाराको अभिन्न अङ्ग भएर रहने कुरा निर्विवाद देखिन्छ ।

मार्क्सवादको वर्तमान सङ्कटलाई, त्यसका कट्टर अनुयायीहरूले, ऐतिहासिक दृष्टिबाट हेर्दै, त्यो विश्व-आन्दोलनको विकासको सङ्कट वा वर्गसङ्घर्षको जटिल प्रक्रियामा यदाकदा देखिने आरोह-अवरोहको स्वाभाविक अवस्था मात्र हो भन्ने ठानेका छन् । उनीहरूको विचारमा मार्क्सवादका वैज्ञानिक पक्षहरू अझै पनि सत्य छन् र तिनको प्रयोगमा मात्र केही त्रुटि हुन गएको छ, अनि त्यो कुनै धर्मशास्त्र नभएर विज्ञान भएकोले त्यस्ता केही त्रुटिहरूलाई अस्वाभाविक भन्न सकिन्न । यस सङ्कटबाट मार्क्सवाद अझै समृद्ध, विकसित सबल हुन जाने विश्वास पनि उनीहरूबाट व्यक्त गरिएको छ ।

मार्क्स र ऐंगल्सको समय अर्थात् उन्नाइसौं

शताब्दीको उत्तरार्धभन्दा एक्काइसौं शताब्दीको सँघारमा पुगेको आजको संसार सबै दृष्टिबाट निकै अगाडि बढिसकेको छ। त्यसैले मार्क्स र ऐंगल्सका ग्रन्थहरूमा वर्तमान समस्याहरूको समाधान खोज्नु बौद्धिक दुराग्रह मात्र हुन जानेछ। तिनका तपसीलहरूमा नजाने हो भने मार्क्सवादको आलोचनात्मक पद्धति र न्यायपूर्ण सुसङ्गत समाजको स्थापनाको लागि संझौताहीन सङ्घर्ष चलाउने त्यसको क्रान्तिकारी भावना अझै पनि उत्तिकै आकर्षणको विषय रहिरहेकै छ। तर वर्तमान अन्तरराष्ट्रिय जगत्को मूल प्रवाहलाई सश्लिष्ट र आत्मसात् गर्दै आजका वैज्ञानिक-प्राविधिक एवं सामाजिक चुनौतीहरू-सामु राष्ट्रिय तथा विश्वका समस्याहरूको समाधान गर्न सक्ने युक्तिसङ्गत व्याख्या, कार्यक्रम र प्रस्तावहरू अघि सार्न सकेको खण्डमा मात्र अब त्यसको सार्थकता प्रमाणित हुन सक्दछ। हाल सोभियत सङ्घको अन्तपछि मार्क्सवादको संरक्षण गर्ने दायित्व चीनमाथि आइपरेको छ। यसै क्रममा त्यो मार्क्सवादको नीति-निर्देशनअन्तर्गत, चिनिया विशिष्टताहरू भएको समाजवादको लागि भौतिक एवं मानसिक दुवै रूपबाट नयां समाजवादी सभ्यताको निर्माण गर्ने प्रयासमा लागिरहेको छ। संसारका अन्य मार्क्सवादी राज्य र दलहरू पनि आत्मपरीक्षण र पुनर्गठन गरिरहेका छन्।

समाजवाद र पूँजीवाद वा मार्क्सवाद र आधिभौतिकवादभाझको सङ्घर्ष अझै टुङ्गिएको छैन। त्यो विभिन्न रूप तथा रङ्गहरू लिएर भविष्यमा पनि कहिले मन्द र कहिले तीव्र गतिसाथ यथावत् कायमै रहिरहने देखिन्छ। इतिहासको अनुभवअनुसार पनि समाजका संस्थागत परम्परा वा राज्यव्यवस्थाहरू जन्मन्छन् र मर्दछन्–तर विचारधारा भने परिष्कृत र संशोधित हुँदै कुनै कुनै रूपमा पछिसम्म विद्यमान रहिरहेको हुन्छ।

हालै केही पाश्चात्य मार्क्सवादीहरूले भनेअनुसार सोभियत सङ्घमै मार्क्सवाद अप्रतिष्ठित र विवादास्पद हुन पुगेको कुरा सम्पूर्ण मार्क्सवाद वा समाजवादको विफलता नभएर त्यसका अनेक रूपहरूमध्यको एक अर्थात् राजकीय समाजवादको मात्र विफलता हो, अनि रूढिग्रस्त भइसकेको सोभियत व्यवस्थाको प्रभावबाट मुक्त भएर बरु भविष्यको मार्क्सवादी चिन्तन अझै सजीवतापूर्ण बन्न सक्ने सम्भावना पनि देखिन्छ।

नेपालमा मार्क्सवादी पार्टीको विधिवत् स्थापना एसियाका अन्य मुलुकहरू हेरी धेरै पछि मात्र भएको हो। भारतको कलकत्ता शहरमा १९४९ इस्वी ताक नेपाल कम्युनिस्ट पार्टी खडा गरिएको थियो र त्यसैवर्ष, कार्ल मार्क्स तथा फ्रेडरिक ऐंगल्सद्वारा रचित विश्वप्रसिद्ध **कम्युनिस्ट पार्टीको घोषणापत्र**को नेपाली अनुवाद पनि प्रकाशमा आएको थियो। तर विचारधारात्मक रूपमा, सीमित क्षेत्रमै भए पनि त्यसको चर्चा १९१७ को रसियाली क्रान्ति देखि नै हुन थालेको अनुमान गर्न सकिन्छ। यस सन्दर्भमा १९१९ तिर तत्कालीन प्रधानमन्त्री चन्द्रशमशेरद्वारा साम्यवादी क्रान्ति र बोल्शेभिकहरूको विरोध गरिएको कुरा उल्लेखनीय रहेको छ। मार्क्सवादी विचार मुख्यतः भारतमा रहेका र अन्य देशहरूमा पनि पुगेका नेपाली बुद्धिजीवी तथा राजनीतिज्ञहरू मार्फत यस मुलुकमा आयो। केही विद्वान्हरूका अनुसार १९४१ ताक नेपालमा कार्यरत रक्तपात कमिटि भन्ने एउटा संगठनको सम्बन्ध बोल्शेभिकहरूसित थियो र केही तत्कालीन गुप्त राजनीतिक दलको समूहगानमा पनि समाजवादी भावना व्यक्त भएको पाइन्छ। नेपाली मार्क्सवादीहरू १९३० को दशकदेखि नै भारतीय कम्युनिस्ट पार्टीको

मातहतमा रहेर काम गरिरहेका थिए। त्यहाँको इन्डियन नेशनल काङ्ग्रेसभित्र रहेको समाजवादी आन्दोलनबाट पनि केही नेपालीहरू प्रभावित भए र पछि उनीहरू त्यहाँको समाजवादी पार्टीसित संलग्न हुन पुगे । त्यसै क्रममा, १९४७ मा भएको विराटनगरको ज्यामी कामदार आन्दोलनमा कम्युनिस्ट ध्वजा र विचारलाई अघि सारियो । त्यसभन्दा निकै अघिदेखि नै स्वस्फूर्त रूपमा राणाशासनविरुद्ध कृषक आन्दोलन, बौद्धिक समुदायको विरोध र गुप्त संगठनहरूका आतङ्कवादी कार्यक्रमहरू देखा परिसकेका थिए। नेपाली साम्यवादीहरूले भारतको साम्यवादी दलका साथै सोभियत सङ्घको समाजवादी राज्य, चिनिया क्रान्ति तथा वर्मा, मलाया, भियतनाम, कोरिया, मङ्गोलियो, इन्डोनेशिया, फ्रान्स आदि मुलुकका कम्युनिस्ट आन्दोलनहरूबाट पनि प्रेरणा लिएका थिए। त्यसै गरी नेपालमा मार्क्सवादी विचार रूस, चीन र अन्य मुलुकहरूको साहित्यका हिन्दी, बङ्गला र अङ्ग्रेजी अनुवादहरूमार्फत पनि पसेको थियो ।

नेपाली-साहित्य र अन्य लोकभाषाका रचनाहरूमा साम्राज्यवाद तथा सामन्तवादको विरोध गर्ने लामो परम्परा पाइन्छ । तर नेपालमा कम्युनिष्ट पार्टीको स्थापना र १९५० को दशकको पूर्वार्धतिर प्रगतिशील लेखक सङ्घको संगठनपछि नै सांस्कृतिक क्षेत्रमा सचेत रूपबाट वैचारिक सङ्घर्षको थालनी भएको थियो। नेपालको साम्यवादी राजनीतिमा पुराना र अग्रज नेताहरूमा स्व. श्री पुष्पलाल श्रेष्ठ र श्री मनमोहन अधिकारीको देन उल्लेखनीय मानिएको छ। त्यसै गरी साहित्यको क्षेत्रतर्फ विभिन्न समयहरूमा, हृदयचन्द्रसिंह प्रधान, श्यामप्रसाद, गोविन्दप्रसाद लोहनी, भवानी घिमिरे, गोकुल जोशी, युद्धप्रसाद मिश्र, देवीप्रसाद किसान, खगेन्द्र सङ्ग्रौला, जनकप्रसाद हुमागाईं, रमेश विकल, आनन्ददेव भट्ट, मोदनाथ प्रश्रित, पारिजात आदिका रचनाहरुले मार्क्सवादको प्रचार-प्रसारमा योगदान गरे । नेपालको प्रगतिवादी मार्क्सवादी साहित्य झन्भै पनि सैद्धान्तिक स्पष्टता र कलात्मक परिष्कारको अभाव, राष्ट्रिय स्वरूप ग्रहण गर्ने तर्फको असमर्थता, मौलिक सिर्जनाभन्दा अनुकरणको प्रवृत्ति जस्ता दोषहरूबाट पूर्णत: मुक्त हुन सकेको छैन । यो कविता, उपन्यास, कथा, निबन्ध, ललितकला, पत्रकारिता आदि विधाहरूमा मात्र सीमित रहेको छ, तर इतिहास, दर्शन, भाषाविज्ञान, अर्थशास्त्र, समाजशास्त्र, सौन्दर्यशास्त्र,नृवंशशास्त्र जस्ता ज्ञान-विज्ञानका अन्य शाखाहरूमा, केही छिटफुट अपवादहरू बाहेक त्यसको योगदान नगण्य नै रहेको देखिन्छ ।

सबै थरीका साम्राज्यवाद र सामन्तवादको विरोध गर्ने तथा मार्क्सवाद-लेनिनवादको पथ-प्रदर्शनमा नेपाललाई अर्ध औपनिवेशिक एवं अर्ध सामन्ती अवस्थाबाट मुक्त पार्ने उद्देश्य लिएर खडा भएको नेपाल कम्युनिस्ट पार्टीले विभिन्न विवाद र विभाजनहरूबाट ग्रस्त रहे पनि, विगत ४ दशकको आफ्नो इतिहासमा, राजनीति र साहित्यका साथै समाजका अन्य विभिन्न पक्षहरूलाई प्रभावित पार्दै आएको छ र यता त्यो मुलुकको राजनीतिक तथा वैचारिक क्षेत्रमा प्रमुख शक्ति रूपमा पनि देखा पर्न थालेको छ ।

– गो. भ.

मुक्तक-मुक्तक (मुक्त+क) शब्दले साहित्यमा त्यस्तो लघु आयामिक कविता-रचनालाई लक्षित गर्छ जुन पूर्वापर प्रसङ्गमुक्त हुनुका साथै आफैंमा पूर्ण भई एकै श्लोक वा एउटै कवितापुञ्जको रूपमा अभिव्यक्त हुन्छ । संस्कृतमा मुक्तक विभिन्न विद्वान्द्वारा परिभाषित गरिएको पाइन्छ । त्यस क्रममा

मुक्तकलाई अग्निपुराणमा "सहृदयलाई चमत्कृत पार्ने रचना" भनिएको छ भने अभिनव गुप्तले "अन्य श्लोकसँग असम्बद्ध भएर पनि स्वतन्त्र रूपमा पाठकलाई रसास्वादन गराउने रचना" भनेका छन् । आचार्य दण्डीले यसलाई एक श्लोकमा चमत्कार देखाउन सक्ने रचनाको रूपमा लिएका छन्- "मुक्तकं श्लोक एवै कश्चमत्कारक्षमः सताम्" (काव्यादर्शः १।१३) ।

मुक्तक र यस्तै अन्य स-साना कविताको विभेद गर्दा संस्कृत काव्यमा स्वतन्त्र रूपले भावबोध गराउने एकश्लोकी कवितालाई मुक्तक, दुईश्लोकी कवितालाई 'सन्दानितक' वा 'युग्मक', तीनश्लोकी 'विशेषक' अथवा 'निक्षेपक', चारश्लोकी कवितालाई 'कलापक' र पाँचश्लोकी कवितालाई 'कुलक' भन्दछन्। परस्पर अनपेक्षित पद्यहरूको सङ्ग्रह चाहिं 'कोश' हुन्छ। सामान्यतः मुक्तक भन्नाले परस्पर सन्दर्भनिरपेक्ष रहेका कविता, गीत, गजल जस्ता सबै लघुरूप पर्न सक्छन्। विशेष रूपमा लिंदा भने सबैभन्दा सानो हुनाका साथै सूक्तिमय, साङ्केतिक एवं प्रगीतात्मक हुने र एक आवृत्तिमा भाव सम्प्रेषित गर्न सक्ने लोकप्रिय कवितामय अभिव्यक्ति मात्र मुक्तक हो। समकालिक सन्दर्भमा मुक्तकको स्वरूप-निर्धारण कविताका समस्त लघु रूपलाई लिएर नभई पछिल्लो कथनमा आउने संक्षिप्त लघु रूपलाई मात्र लिएर हुने गरेको छ । अहिले कवितामा मुक्तकको प्रचलन पनि मूलतः यसै रूपमा भइरहेको छ ।

मूल भाव प्रसङ्गमुक्त हुनाका साथै केन्द्रविन्दुमा नै अड्नु र स्वयंमा अर्थपूर्ण हुनु मुक्तकको स्वभाव हो । यसै कारण मुक्तक चक्रात्मक नभएर वर्तुल हुन्छ । यसमा शब्द तथा अभिव्यक्तिको ढाँचाको चयन पनि विशिष्टतापूर्वक हुनुपर्ने अनिवार्यता छ । भाव एकै झट्कामा झ्वाम्म हुने किसिमले प्रकट गरिने भएकोले मुक्तकमा व्याख्या वा विस्तार सम्भव हुँदैन र यसले भावको खण्डचित्र मात्र प्रस्तुत गर्छ । यसरी प्रगीतात्मक लघुतम रचनाको रूपमा एउटै सेरोफेरोमा घुमेर पनि पूर्णता आउनु मुक्तकको विशेषता हो ।

अरबी, फारसी, उर्दू र हिन्दीमा प्रचलित सवाई वा शायरी प्रशस्त लोकप्रिय रहेका छन् । प्रायः चतुष्पदी रचनाको रूपमा प्रसिद्ध यस प्रकारको कविता रचनामा पहिलो, दोस्रो र चौथो पाउ समतुकान्त र तेस्रो पाउ भिन्नतुकान्त रहेको पाइन्छ । समसामयिक नेपाली मुक्तक मूलतः सवाई वा शायरीकै छाँटमा लेखिएका छन् । कतिपय सन्दर्भमा यसको संरचनात्मक स्वरूपमा विविधता पनि आइरहेको छ । आधुनिक कवितामा एक आवृत्तिमा पूर्ण हुने लयात्मक वा लयमुक्त जुनसुकै लघु रचना मुक्तकको रूपमा प्रचलित छन् । यस्ता मुक्तकमा गजल, सनेट, हाइकु आदि लोकप्रिय रहेका छन् र सबैभन्दा बढी मुक्तलयात्मकताकै बाहुल्य रहेको पाइन्छ ।

नेपाली-साहित्यमा मुक्तकको प्रचलन लोकगीतमा पनि छ र सृजनात्मक रूपमा यसको आरम्भ वीरकालीन कवितादेखि नै हुँदै आएको हो । शक्तिवल्लभ अर्यालको 'तनहुँ-भकुन्डो', भानुभक्त आचार्यका टुक्रे कविता, मोतीराम भट्ट र समकालीन कविहरूका समस्यापूर्ति-कविता, लेखनाथ पौडेलका 'सत्यसन्देश' जस्ता कविता श्लोकबद्ध मुक्तक हुन् । आधुनिक प्रकारका बाह्य वा आन्तरिक लयमा आबद्ध मुक्तकहरू भने २००७ सालपछि नै देखिएका हुन् । विशेष स्वरूप ग्रहण गरेका यस्ता मुक्तकहरू निकै प्रखर र तिक्खर रूपमा आइरहेका छन् । यस दिशामा भीमदर्शन रोका, टेकबहादुर नवीन, कृष्णप्रसाद पराजुली, हिमांशु थापा, वासु शशी, हरिभक्त कटुवाल, नीरविक्रम प्यासी,

यादव खरेल, विमल निभा, विनोद अश्रुमाली, दिनेश अधिकारी, नवराज कार्की, मोहन दुवाल, दिव्य गिरि, ज्ञानुवाकर पौडेल आदि धेरै कविहरूको योगदान रहेको पाइन्छ । समकालीन सन्दर्भमा मुक्तक लोकप्रिय हुनाको साथै निकै विस्तृत र प्रतिष्ठित पनि भइरहेको छ ।

– कृ. प्र. प.

मूल्य- साहित्य-समीक्षामा प्रयुक्त 'मूल्य' अङ्ग्रेजी भाषाको 'भ्याल्यू' भन्ने शब्दको संस्कृत अनुवाद हो । 'भ्याल्यू' शब्दको प्रयोग साहित्य-सिद्धान्तमा गर्दा मूल्य शब्दको प्रयोगद्वारा व्याख्या गर्न सजिलो पर्छ । दुवै शब्दको अर्थ उस्तै छ । फादर मोनिएर विलियम्सको अङ्ग्रेजी-संस्कृत-शब्दकोश (सन् १८५१) मा 'भ्याल्यू' शब्द मूल्य र अर्थ अथवा सार भनेर परिभाषित छ । अक्सफोर्ड इङ्गलिश शब्दकोशमा मूल्यका अनेक अर्थ दिइएका छन् । कुनै वस्तुको भाउ कुनै व्यक्तिको योग्यता र अवस्था, कुनै वस्तुको महत्त्व र कुनै प्रकारको रुपैयाँमा चिनिने स्वरूप र कुनै पनि वस्तुको सापेक्ष गुण यस शब्दकोशमा प्रस्तुत 'भ्याल्यू'का व्याख्याहरू हुन् ।

साहित्यमा मूल्यको अर्थ त्यस वस्तुको महत्त्व र सारको रूपमा लिइन्छ । 'मूल्य' शब्दले कुनै वस्तुभित्र रहेको आन्तरिक गुण बुझाउने हुँदा साहित्यमा प्रयुक्त हुँदा यस शब्दले साहित्यको महत्त्व र यसभित्र रहेका आन्तरिक सौन्दर्य-मूलक गुणहरूको अर्थ बुझाउँछ ।

– अ. सु.

मूल्यसिद्धान्त- मूल्यसिद्धान्त कुनै पनि साहित्यिक कृतिको साहित्यिक मूल्यको व्याख्यामा आधारित हुन्छ । पाठकको सौन्दर्यगत चाहनाको तुष्टि कुनै पनि साहित्यिक कृतिले दिन्छ कि दिँदैन अथवा त्यस्तो दृष्टि दिन सक्ने गुणहरू त्यसमा छन् कि छैनन् भन्ने चर्चा गर्नु मूल्यसिद्धान्तका आचार्यहरूको चाहना रहेको देखिन्छ । साहित्यका विविध प्रकारका प्रभावहरूको समग्र रूप मूल्यसिद्धान्तजनित व्याख्याहरूमा प्रस्तुत गरिन्छ ।

साहित्यको मूल्य, काल र स्थानसित सापेक्ष हुन्छ । यस अर्थमा मूल्यसिद्धान्तको व्याख्या सार्वकालिक र अखण्ड रूपमा गर्न मिल्दैन, तर पनि साहित्यमा मूल्यको चर्चा गर्दा साहित्यका केही सार्वभौमिक चरित्र र त्यसका सौन्दर्यगत महत्त्वहरूलाई ध्यानमा राखेर गर्नुपर्ने हुन्छ । ती सार्वभौमिक मान्यताका आधारहरूमा काव्यका गुणहरू र पाठकमा पर्ने तिनको प्रभावको महत्त्वलाई लिइन्छ । तर साधारण अर्थमा मूल्यको सम्बन्ध मूल्याङ्कनसँग हुन्छ । त्यस अर्थमा मूल्यसिद्धान्तको चर्चा सापेक्ष रूपमा गर्नुपर्दछ ।

साहित्यिक मूल्य अरू प्रकारका मूल्यभन्दा भिन्न हुन्छ । त्यो कसरी भिन्न हुन्छ त्यो देखाएर मात्र साहित्यिक मूल्यको चर्चा गर्न सकिन्छ । साहित्यिक लेखन अथवा काव्य अन्य प्रकारका लेखनभन्दा भिन्न हुने प्रमुख कारण त्यसको सौन्दर्यगत आयाम हो । त्यो सौन्दर्यगत आयामलाई अङ्ग्रेजी र अमेरिकी नव समीक्षकहरूले आफ्ना मूल्यसिद्धान्तको आधार बनाएका छन् । उदाहरणको लागि डब्लु के. विम्स्ट जे. आर्. र आइ. ए. रिचर्ड्सका मूल्यसिद्धान्तलाई लिन सकिन्छ । उनीहरूका मूल्य सिद्धान्तका दुई रूप छन् । पहिलो उनीहरूको समीक्षामा साहित्यको मूल्याङ्कन-परम्परा छ । यो परम्परा अङ्ग्रेजी-साहित्यमा ड्राइडन, पोप र जोन्सनबाट शुरू भयो । उन्नाइसौं शताब्दीमा म्याथ्यु आर्नल्ड र हेनरी जेम्सले यस परम्परालाई अघि लिएर आए । बीसौं शताब्दीमा एफ. आर. लिभिस्मा आएर यो परम्परा प्रस्ट रूपमा देखा पऱ्यो ।

नव समीक्षकहरू पनि यसै परम्परामा पर्छन् । उनीहरूको सिद्धान्तको अर्को पक्ष पनि छ; त्यो हो साहित्यको सौन्दर्यगत मूल्य र आजको युगमा काव्यको महत्त्व । मूल्यसिद्धान्तको व्याख्या गर्दै विमम्स्ट र रिचर्ड्स्ले यस प्रकारको व्याख्या प्रस्तुत गरेका छन् ।

विम्स्टको विचारमा काव्यको मूल्यलाई नैतिक पक्ष र सौन्दर्यपक्षको सन्तुलनको आधारमा हेर्नुपर्छ । काव्यको नैतिक आयाम मात्र छैन यसको सौन्दर्यगत आयाम पनि छ ।

विम्स्टले काव्यको मूल्यसम्बन्धी परम्परादेखि चली आएका र आज पनि मान्यता प्राप्त तीन प्रकारका विचारहरूको चर्चा गरेका छन् । (१९५४ : ८६)

क. काव्यको दार्शनिक विषयवस्तु हुन्छ जुन तिनका विम्ब र तिनको व्याख्यामा देखिन्छ । काव्यको मूल्यनिर्णय यसको सत्य पक्ष र नैतिक पक्षले गर्दैन ।

ख. काव्यको नैतिक शक्ति हुन्छ । यसको नैतिक प्रभाव हुन्छ । कविताको नैतिक प्रभाव यसको मूल्यपक्ष होइन ।

ग. काव्यको काव्यगत मूल्यभन्दा पहिला दार्शनिक विषयवस्तु र नैतिक प्रभावको कुरा आउँछ ।

विम्स्ट काव्यको मूल्यसम्बन्धमा देखा पर्ने उपर्युक्त विपरीत विचारहरूको समाधान समन्वयमा देख्छन् । वास्तवमा काव्यको नैतिक प्रभाव ठूलो हो कि सौन्दर्यगत पक्ष ठूलो हो भन्ने विवाद अनावश्यक छ, किनभने काव्यको मूल्यको चर्चा गर्दा यसको नैतिक पक्ष र सौन्दर्यपक्ष दुई फरक-फरक वस्तु हुन् भनेर हेर्नुपर्ने हुन्छ । तर काव्यको मूल्य नैतिक आयाम भएका मानव-अनुभूतिभन्दा सम्पूर्ण रूपमा अलग्ग वस्तु होइन । फेरी अर्कोतिर कविताको स्वरूपमा खास गरी यसको नाटकीय प्रस्तुतिमा र यसको काल्पनिक पक्षमा नै मूलत: काव्यपक्षको आत्मा हुन्छ । यसप्रकार विम्स्ट काव्यको मूल्यलाई मानव-अनुभूतिभन्दा अलग हुन नसक्ने, नैतिक आयाम भएर पनि सौन्दर्यपक्षको प्रभाव भएको एक तत्त्वको रूपमा लिन्छन् ।

रिचर्ड्सले मूल्यलाई आफ्नो साहित्य-सिद्धान्तको आधार नै बनाएका छन् । **प्रिन्सिपल्स् अफ लिटरेरी क्रिटिसिज्म** र **द मिनिङ अफ मिनिङ**मा उनले आफ्ना विचार प्रस्तुत गरेका छन् । रिचर्ड्सले पाठकको प्रतिक्रियालाई आफ्नो मूल्यसिद्धान्तको आधार बनाएका छन् । त्यस अर्थमा समीक्षकको लागि आवश्यक कुराहरू हुन्- सम्प्रेषण र मूल्याङ्कना रिचर्ड्सले काव्यको मूल्यलाई भाषाको प्रयोगमा देखाएका छन् । **द मिनिङ अफ मिनिङ**मा उनले भाषाका दुई प्रकारका प्रयोग देखाएका छन् । एउटा प्रयोग प्रसङ्गात्मक हुन्छ भने अर्को प्रयोग संवेगात्मक हुन्छ । प्रासङ्गिक प्रयोग संसारको वस्तुगत चित्रणमा गरिन्छ भने संवेगात्मक प्रयोग कवितामा गरिन्छ । भावना जगाउन र कल्पनात्मक निजी अनुभूतिहरू प्रस्तुत गर्न संवेगात्मक भाषाको प्रयोग गरिन्छ । प्रासङ्गिक भाषा विज्ञान र तत्सम्बन्धी लेखहरूमा प्रयुक्त हुन्छ । यसप्रकार काव्यात्मक भाषाको प्रासङ्गिक अर्थ हुँदैन । यो नहुनु नै काव्यको मूल्य हो भन्ने रिचर्ड्सको भनाइ छ । काव्यको मूल्य नै त्यसको संवेगात्मक भाषाप्रयोगमा छ । काव्यको आत्मा यसमा प्रयुक्त भाषा र शब्दले नै दर्शाउँछन् । हाम्रा साधारण संवेगात्मक भावना र काव्यात्मक भावनामा अन्तर छ । काव्यात्मक भावनाहरू विपरीत स्पन्दन र विचारहरूको समन्वय गर्न सक्छन् । यो समन्वय उच्च कोटिको हुन्छ । **साइन्स एन्ड पोइट्री** भन्ने ग्रन्थमा रिचर्ड्स काव्यको मूल्यलाई प्रस्तुत गर्दै भन्छन्- अब दर्शन र धर्मले गर्न नसक्ने काम हाम्रो लागि

काव्यले गर्छ । कविताले हामीलाई के भावना राख्ने र के गर्ने समेत भन्न सक्छ र अब काव्यमा हामीलाई बचाउन सक्ने गुण र शक्ति पनि विद्यमान छ भन्ने उनको विश्वास छ । साहित्यमा अन्तर्निहित यही गुण नै यसको मूल्य हो ।

आज पाठक-प्रतिक्रियाजन्य गर्ने समीक्षा पद्धतिको विकास भएको छ । त्यसैले रिचर्ड्सको सिद्धान्तका केही मूलभूत मान्यताहरूलाई परिवर्तनको सन्दर्भमा हेर्नुपर्ने हुन्छ । रिचर्ड्स पनि पाठकलाई अघि सार्छन्, तर उनको पाठकको अनवरत प्रयास लेखकको मनभित्र पस्न सक्ने क्षमताको विकास गर्नुमा निहित हुन्छ । यस क्रममा उसलाई अनेक बाधाहरू आइपर्छन् । यी बाधाहरूको रिचर्ड्सले प्राक्टिकल क्रिटिसिजममा व्याख्या गरेका छन् । तिनको चर्चा गर्नु यस परिचयात्मक लेखको क्षेत्रभित्र पर्दैन । तर मूल कुरा के हो भने साहित्यको मूल्य स्थायी र अखण्ड हुँदैन । त्यो सापेक्ष हुन्छ । वास्तवमा मूल्य-सापेक्षताको धेरै महत्त्व हुन्छ, किनकि मूल्याङ्कनका विविध पद्धति र मूल्याङ्कन गर्नेका विविध स्वरूप र मन:स्थितिको आधारमा साहित्यिक मूल्यलाई अनेक रूपमा हेर्न सकिन्छ । स्मिथ (१९९० : १८२) मूल्याङ्कनका विविध पक्षलाई मूल्याङ्कन गर्नेका दृष्टिले हेर्छन् । उनको विचारमा मूल्याङ्कनका आधारहरू अनेक हुन्छन् । तिनीहरू यस प्रकारका हुन्छन्-

साहित्यको मूल्याङ्कन गर्ने पहिलो व्यक्ति त लेखक नै हो । मूल्य-निर्धारण गर्ने पनि उही हो । उसको मौन क्रियाले नै उसको रचना-कलेवरको रचना गर्छ । लेख्नु, फेरि लेख्नु, काटछाँट गर्नु उसका मूल्याङ्कन क्रिया हुन् । अर्को मूल्याङ्कन-कर्ता पाठक हो जो कुनै पनि रचनालाई उपेक्षा नगरेर पढ्छ । ऊ पढ्छ । सबभन्दा महत्त्वपूर्ण कुरा त्यही हो । यसरी पढ्ने पाठकले आफ्नो लागि र आफूलाई लागेअनुसार अरूको लागि पनि रचनाको मूल्य-निर्धारण गर्छ । अर्को प्रकारको मूल्याङ्कनको स्वरूप परोक्ष र व्यापक हुन्छ । साहित्यको संस्थागत अध्ययन, प्रकाशन, बिक्री, अनुकरण, उपहास, अनुवाद, प्रासङ्गिक चर्चा र रचनाका विविध रूपहरूलाई आम सञ्चारका अनेक आयामहरूमा प्रस्तुत गर्नु जस्ता प्रक्रियाहरू यस प्रकारको व्यापक मूल्याङ्कनभित्र पर्दछन् । त्यस बाहेक कुनै रचनाको पक्षमा र विरोधमा चर्चा गर्नु र त्यसको व्याख्या गर्नु मूल्याङ्कनको अर्को स्वरूप हो । त्यसै सन्दर्भमा समीक्षक, पत्रकार, साहित्यकार, विद्वान् र आचार्यहरूका संलग्नताहरूलाई प्रस्तुत गर्न सकिन्छ । मानव-संस्कृतिभित्र चिह्नहरूका लक्षणात्मक (सिमियोटिक) अध्ययनको निम्ति साहित्यको ठूलो मूल्य भएको कुरा सर्वविदित छ । आज हामी साहित्यलाई जुन ढङ्गले हेर्छौं, अथवा त्यसको मूल्यलाई जसरी स्वीकार गर्छौं, हाम्रा परम्परा र संस्कृति, अनि तिनका साहित्यमा देखिने तिनका लक्षणहरूको हामी स्वीकृत स्वरूपहरूले निर्णय गरेको आधारमा नै गर्दछौं । यस आधारमा साहित्यको मूल्यपक्षलाई सापेक्ष भन्न खोजिएको हो । हामीले पाई आएको परम्पराले हाम्रो साहित्यको मूल्य निर्धारण गर्छ भने त्यो सापेक्ष कसरी भयो भन्ने प्रश्न उठ्न सक्छ, तर यथार्थमा उत्तरवर्ती संरचनाबादीहरूले भनेजस्तो लक्षण र वस्तुको सोझो सम्बन्ध नभएको हुनाले हामी जीवनभर अर्थको खोजीमा लागिरहन्छौं । हामी त्यसै चिन्ताले त्रस्त हुन्छौं । त्यस चिन्तालाई त्यसको प्रकृतिअनुसार उत्तरवर्ती संरचनावादी चिन्ता भन्न सकिन्छ । त्यस अर्थमा साहित्यमा मूल्यको निर्धारण पनि त्यसै प्रकारको अनवरत खोजी र सन्तुलनको चाहनाले प्रेरित हुन्छ ।

नेपाली-साहित्यमा साहित्यिक मूल्यको

निर्धारण गर्ने आधारहरू जटिल मानिएका छैनन् । हाम्रा साहित्यिक मूल्यहरूको निर्धारण जहिले पनि सुपठित र सुसूचित व्यक्तिहरूको हातमा छ । प्राय: शास्त्रीय साहित्यका ज्ञाता र संस्कृतका आचार्यहरूका भनाइले हाम्रा साहित्यिक मूल्यहरूको निर्धारण भएको छ भने आधुनिक कालमा आएर पाश्चात्य साहित्यका आचार्यहरूका विचारको आधारमा साहित्यको मूल्य-निर्धारण हुने गरेको छ । समीक्षकहरू नै पाठकलाई प्रतिनिधित्व गरेको दाबी गर्दछन्। पाठक-प्रतिक्रियाजन्य समीक्षा अहिले नेपालीमा नलेखिएको हुँदा हाम्रो साहित्यको मूल्याङ्कन लेखकपरक हुन्छ । हाम्रो लागि त्यसको स्वरूप-निर्णय पनि समीक्षकहरू नै गर्छन्। तर समग्रमा नेपाली-साहित्यमा साहित्यिक मूल्यका आधारहरू यस्ता देखा पर्छन्- त्यो साहित्य कल्पनाप्रधान छ कि छैन, नभए हुनुपर्छ; त्यसमा समाज-सुधारको पक्ष बलियो छ कि छैन, नभए हुनुपर्दछ; त्यो जीवन जस्तो यथार्थ छ कि छैन, नभए हुनुपर्छ (अथवा साहित्यिक प्रस्तुतिमा जीवनको सोझै चित्रण हुनुपर्छ) भन्ने आधारमा नेपालीमा साहित्यिक मूल्यको निर्धारण गरिन्छ । प्रज्ञा-प्रतिष्ठान, साझा प्रकाशन, अन्य प्रकाशन र स्वदेश र प्रवासबाट प्रकाशित कुनै पनि समीक्षा-सङ्ग्रह र मूल पत्र-पत्रिकाका पाठक-प्रतिक्रियाहरू हेर्दा यो कुरा प्रस्ट हुन्छ । यो मूल्यसम्बन्धी धारणामा परिवर्तन ल्याउन र पाठकको कल्पनालाई ठाउँ दिन निकै प्रयास गर्नु आवश्यक छ भन्ने कुरा मान्नुपर्ने देखिन्छ ।

- अ. सु.

मैथिली-साहित्य- परिचय- मैथिलीभाषा भारतीय आर्य शाखाअन्तर्गत पर्दछ । आर्यको भाषा संस्कृत थियो जो देश-काल-परिस्थितिअनुसार बदलिँदै गयो । आर्यहरूको बोलीमा निरन्तर परिवर्तन आउँदै गएको छ । उद्भवको दृष्टिले मैथिली प्राच्य शाखाका मागधी अपभ्रंशबाट नि:सृत एउटा स्वतन्त्र भारतीय आर्यभाषा हो। मागधी अपभ्रंशअन्तर्गत मैथिली, आसामी, उडिया र बङ्गाली पर्दछन्। मैथिलीभाषाको शब्दसमूहलाई तीन श्रेणीमा विभक्त गर्न सकिन्छ- क) भारतीय आर्यभाषाको शब्दसमूह, ख) भारतीय अनार्यभाषाको शब्दसमूह, ग) विदेशी भाषाको शब्दसमूह ।

मैथिली मिथिलाको भाषा हो । मिथिलाक्षेत्र भारतको विहारप्रान्तका मुजफ्फरपुर, सीतामढी, दरभङ्गा, मधुवनी, सहरसा, चम्पारण, मुङ्गेर, भागलपुर, पूर्णिया र नेपाल-तराईका विराटनगर, सप्तरी, सिरहा, धनुषा, महोत्तरी र सर्लाही जिल्लासम्म मैथिली जनभाषाको रूपमा प्रयुक्त हुन्छ ।

मैथिली र मिथिलामा अन्योन्याश्रित सम्बन्ध छ । मैथिली मिथिलाको जनभाषा हो । मिथिलाको हाल कुनै राजनीतिक सीमाङ्कन छैन। भारतका विहारका उल्लिखित जिल्ला र नेपाल तराईका उल्लिखित जिल्लाहरूको समष्टिरूप नै मिथिला र मैथिलीको क्षेत्र जनधारणाअनुसार मान्न सकिन्छ। सन् १९७१ को जनगणनाको आधारमा मैथिली भाषाभाषीको सङ्ख्या भारतस्थित भागको २,२९,९८,७०६ र नेपालस्थित भागको जनसङ्ख्या कम्तीमा ५०,००,००० मान्न सकिन्छ । यस तथ्याङ्क-अनुसार मैथिलीभाषीको समष्टिरूपमा जम्मा जनसङ्ख्या २,७९,९८७०६ उपर्युक्त जनगणनाको आधारमा आँक्न सकिन्छ, तर हाल सो तथ्याङ्कमा वृद्धि भई नेपाल र भारतका उल्लिखित क्षेत्रहरूमा अनुमानत: जम्मा चार करोड मैथिलीभाषी छन् ।

मैथिलीको विभिन्न रूप–

प्रत्येक भाषाअन्तर्गत विभिन्न विभाषाहरू

रहन्छन् । यी विभाषाहरूमा सबैमा परस्पर पर्याप्त साम्य रहन्छ र कैयौं विभाषाहरूमध्ये एउटै विभाषा भाषा (Standard Language) को रूप धारण गर्दछ । डा. ग्रियर्सनअनुसार मैथिलीभाषाका निम्नलिखित सातवटा विभाषा छन् :- १) आदर्श, २) दक्षिणी, ३) पूर्वी, ४) छिकाछिकी, ५)पश्चिमी, ६) जोलही, ७) केन्द्रीय जनधारणाका मैथिली ।

भौगोलिक दृष्टिले मैथिलीभाषाका निम्नलिखित क्षेत्र छन् ।

१) आदर्श मैथिली - उत्तरी दरभङ्गा
२) दक्षिणी मैथिली -क) दक्षिणी दरभङ्गा, मधुवनी
  ख) पूर्वी मुजफ्फरपुर, सीतामढी
  ग) उत्तरी मुङ्गेर
  घ) उत्तरी भागलपुर
  ङ) पश्चिमी पूर्णिया
३) पूर्वी मैथिली - क) पूर्वी पूर्णिया, ख) मालदह तथा दिनाजपुर
४) छिकाछिकी - क) दक्षिणी भागलपुर, ख) उत्तरी सन्थाल परगना, ग) दक्षिणी मुङ्गेर
५) पश्चिमी मैथिली - क) पश्चिमी मुजफ्फरपुर, ख) पूर्वी चम्पारण
६) जोलही - उत्तरी दरभङ्गाका मुसलमानहरूको बोली
७) केन्द्रीय जनधारणाका मैथिली - क) पूर्वी सोतिपुराका बोली, ख) मधुवनी जिल्लाका निम्न श्रेणीका बोली
८) नेपाल-तराईका समस्त मैथिली बोली – सामाजिक स्तरको दृष्टिले दुई भागमा विभाजन गर्न सकिन्छ– क) विद्याजीवी जातिका बोली – ब्राह्मण, कायस्थ, राजपूतका बोली, ख) कृषिजीवी जातिका बोली यादव, धानुक, कुर्मी, यादल आदिका बोली, ग) व्यवसायजीवीका बोली ।

मैथिलीलिपि – मैथिलीभाषाको आफ्नो स्वतन्त्र लिपि छ जो मिथिलाक्षर वा तिरहुता नामले प्रसिद्ध छ । मैथिलीलिपि गुप्तलिपिको शाखा र ब्राह्मीलिपिको उपशाखा हो। प्राचीन कालमा भारतमा ब्राह्मी एवं खरोष्ठी – यी दुईवटा लिपिको प्रचार थियो। ब्राह्मी लिपिको नाम पछि गुप्तलिपि रह्यो। प्राचीन कालमा मिथिलाक्षरको प्रयोग थियो, तर बिस्तारै-बिस्तारै मिथिलाक्षरको क्लिष्टता देखेर आधुनिक कालमा मैथिलीको पठन-पाठन, लेखाइ-पढाइ देवनागरी लिपिमा प्रचलनमा आइसकेको छ।

मैथिली-साहित्यको काल-विभाजन

साहित्यिक परिवर्तन यान्त्रिक क्रिया होइन । एक कालको विचारधारा अर्को कालमा चलि रहन्छ। साहित्यिक प्रवृत्तिको पूर्णतया अन्त कहिले पनि हुँदैन । काल-विभाजनको दृष्टिले मैथिली-साहित्यको इतिहासको विभाजन तीन भागमा गर्न सकिन्छ –

क) आदिकाल- ८०० इ. देखि १३५० इ.
ख) मध्यकाल- १३५० इ. देखि १८५७ इ.
ग) आधुनिककाल- अ) ब्रिटिशकाल : १८५७ इ.–१९४७, आ) १९४७ इ. देखि अद्यावधि (स्वतन्त्रताकाल) ।

क) आदिकालमा जति सामग्री उपलब्ध छन्, तिनको आधारमा परवर्ती कालमा मैथिली-साहित्यको रचना भयो । यस कालका सिद्धसाहित्य 'चर्यापद' तथा ज्योतिशेखरको कृति **वर्णरत्नाकर** ग्रन्थ उपलब्ध छन् । मध्यकालको प्रारम्भ विद्यापतिको रचनाबाट हुन्छ । उनको रचनाले प्रत्यक्ष वा अप्रत्यक्ष रूपमा मध्यकालमा प्रभाव पारेको देखिन्छ । यस कालमा विविध स्थान मिथिला, आसाम एवं नेपालमा लेखिएका नाटक र ती नाटकहरूमा विद्यापतिकै अमर कृति मैथिली-पदावलीको अनुकरण गरी रचिएका मैथिली पदहरू छन् । भारत नै मैथिलीको जन्मस्थान हो। भारतबाट नै मैथिलीको प्रचार र प्रसार नेपालसम्म

भएको छ। भारतमा अङ्ग्रेजी शासनकाललाई आधुनिक कालको संज्ञा दिइन्छ। यस कालमा अङ्ग्रेजीशिक्षाको प्रभाव विशेष रूपमा परेको छ। सन् १९४७ मा अङ्ग्रेज-शासन भारतबाट समाप्त भयो। त्यसपछिको काललाई भारतमा स्वतन्त्रताकालको संज्ञा दिइन्छ।

क) आदिकाल– यस कालका सामग्रीहरू यी हुन्–

१) सिद्धसाहित्य, २) डाक एवं घाघका वचनावली, ३) लोकगीत एवम् आख्यान, ४) प्राकृत पैगलम, ५) वर्णरत्नाकर ६) धूर्तसमागम ।

१) विद्यापतिभन्दा अघि (८ वा ११ औं शताब्दीमा) चर्यापद सिद्धसाहित्यको सबैभन्दा प्रामाणिक ग्रन्थ हो । मैथिली-साहित्यको इतिहासमा सिद्धसाहित्यको महत्त्वपूर्ण स्थान छ । यसको महत्त्वका निम्नलिखित कारणहरू छन्–

क) मैथिलीभाषाको प्रारम्भिक स्वरूपको अन्यतम उदाहरण छ ।

ख) तात्कालिक मैथिलीका सामाजिक, सांस्कृतिक एवं राजनीतिक परिस्थितिको परिचय दिन्छ।

ग) परवर्ती साहित्यकारहरूलाई शृङ्गार र सङ्गीतको दृष्टिकोणले प्रभावित पारेको छ।

२) डाक वा घाघ मिथिलाका व्यक्ति थिए। उनले रचेका कृतिहरूले मैथिली साहित्यलाई योगदान दिएका छन्।

३) मैथिली-लोकगीतमा प्रमुख छन्– गोसाउनिका गीत, गौरीका गीत, शीतलाका गीत, विषहराका गीत, धर्मराजका गीत, महेशवाणी, नचारी, गणेशगीत, तजियाका गीत, अनन्तपूजाका गीत, छठीका गीत, समाचकेवाका गीत आदि ।

४) प्राकृत पैगलम छन्दशास्त्रको गीत हो। यी ग्रन्थहरूमा मैथिलीका धेरै शब्दहरूको प्रयोग भएको छ ।

कवि शेखराचार्यले लेखेको वर्णरत्नाकर मैथिलीको प्राचीनतम उपलब्ध ग्रन्थ हो । ज्योतिरीश्वर ठाकुर मैथिलीका दरबारी कवि थिए। धूर्तसमागम ज्यातिरीश्वरको अर्को कृति हो । संस्कृत-नाटकहरूमा मैथिलीशब्दको प्रयोग गर्ने परम्परा धूर्तसमागमबाट भएको छ ।

आदिकालको महत्त्व– आदिकालका सामग्री मैथिली-साहित्यका महान् निधि हुन् । यस कालमा उपलब्ध सामग्रीहरूको सम्यक् अध्ययनले निम्नलिखित कुराहरूको पुष्टि गर्दछ –

१) यस कालका उपलब्ध सिद्धाचार्यहरूका रचनामा सङ्गीतात्मकताले प्रभावित पारेको छ । मध्यकालमा विद्यापति एवम् अन्यान्य कविहरूलाई कुनै न कुनै रागरागिणीमा आबद्ध गरेको मूल कारण यही हो ।

२) मध्यकालका कविहरूको रचनामा शृङ्गार रसप्रति विशेष महत्त्वका खास कारण सिद्धाचार्यहरू नै हुन् ।

३) आदिकालका विभिन्न सामग्रीमा विभिन्न प्रकारका ऐतिहासिक प्रमाणहरू भरिएका छन् ।

४) भाषासम्बन्धी अध्ययनको दृष्टिले पनि आदिकालीन साहित्य आफ्नो महत्त्व राख्दछ। वैदिक– पाली, प्राकृत सदृश श्लिष्ट भाषाहरूबाट उत्पन्न अश्लिष्ट भाषा अपभ्रंशको जन्म एवं त्यसैबाट मैथिलीको विकास यसै कालमा भएको हो ।

५) आदिकालका सामग्रीहरू सामान्य रूपले भारत तथा विशेष रूपले मिथिलाका सुदीर्घ सांस्कृतिक परम्पराको राम्रो परिचय गराउँछन्। यसले तात्कालिक समाजको र त्यसको सम्पूर्ण आशा, आकाङ्क्षा, संबलता र दुर्बलता प्रकट गर्दछ ।

६) तात्कालिक विविध धार्मिक सम्पदाको

परिचायक दृष्टिले पनि आदिकालीन सामग्रीहरू महत्त्वपूर्ण छन् ।

ख) मध्यकालीन साहित्य

मध्यकालीन साहित्यका रूप– मध्यकालीन मैथिली-साहित्यको विकासमा महाकवि विद्यापति सबैभन्दा अग्रिम पङ्क्तिमा आउँछन् । मध्यकालीन मैथिली-साहित्यलाई पाँच भागमा विभाक्त गर्न सकिन्छ–

१) मिथिलाको मैथिली-साहित्य,
२) नेपालको मैथिली-साहित्य,
३) बङ्गालको मैथिली-साहित्य,
४) आसामको मैथिली-साहित्य र
५) उडीसाको मैथिली-साहित्य

मध्यकालीन मैथिली पद्य मिथिला, नेपाल, बङ्गाल, आसाम एवं उडीसामा पर्याप्त मात्रामा रचिएका छन् । रचयिताहरूमध्ये विद्यापति, गोविन्ददास, उमापति, लोचन, मनबोध, जगज्ज्योतिर्मल्ल, जगतप्रकाश मल्ल, ज्ञानदास, बलरामदास, शङ्करदेव र रमानन्द रायको विशेष योगदान रहेको पाइन्छ ।

मध्यकालको साहित्यलाई विकास गर्नमा महाकवि विद्यापतिको नाम स्वर्णाक्षरमा अङ्कित छ। उनी बहुमुखी प्रतिभासम्पन्न थिए। उनको संस्कृत, प्राकृत, अवहट्ट एवं मैथिलीभाषामा समाज अधिकार थियो । संस्कृत-रचनामा उनका पुरुषपरीक्षा, भूपरिक्रमा, लिखनावली, शैवसर्वश्वसार, प्रमाणभूत पुराणसङ्ग्रह, गङ्गावाक्यावलि, विभागसागर एवं वर्षकृत्य र अवहट्टभाषामा कीर्तिलता एवं कीर्तिपताका र मैथिलीभाषामा मैथिलीपदावली ज्यादै प्रसिद्ध छन् ।

गोविन्ददासका फुटकर कविताहरू प्रशस्त छन् जसको सङ्ग्रह भई **शृङ्गारभजन**को रूपमा प्रकाशित भएको छ । उमापतिको सबैभन्दा प्रसिद्ध ग्रन्थ पारिजातहरण ग्रन्थ हो । लोचन कविको अमर कृति रागतरङ्गिणी हो । हर्षनाथ मध्यकालीन मैथिली-साहित्यका अन्तिम प्रमुख कवि हुन् । यिनका माधवानन्द र उषाहरण नामका दुईवटा कीर्तनिया नाटक छन् । जगज्योतिर्मल्ल नेपालको (काठमाडौं उपत्यकाको) मैथिली-साहित्यका अविस्मरणीय कवि र नाटककार हुन् । यिनले फुटकर भक्ति र रसपक्षका धेरै कविता रचेका छन् । यिनले कुञ्जविहारनाटक, हरगौरीविवाह नाटक र मुदितकुवलयाश्व नाटक मैथिलीमा लेखेका थिए। जगत्प्रकाशमल्ल काठमाडौं उपत्यकाका मल्ल राजाहरूमध्ये गायक क्रवि र गन्धर्वविद्यागुरु रूपमा प्रसिद्ध छन् । यिनले प्रभावतीहरणनामक नाटक लेखेका थिए । सिद्धिनरसिंह मल्ल काठमाडौं उपत्यका (ललितपुर)ले फुटकर मैथिली गीतहरू रचेका हुन् । उनैका नाति योगनरेन्द्र मल्लका गुरु वलानिह्मस्थ द्विजवर गङ्गाधर शर्माले पनि मैथिली-भजनगीत लेखेका छन्, जुन ललितपुरको कृष्णमन्दिरको भजनमा गाइन्छ । बङ्गालका ज्ञानदासले फुटकर ब्रजवुली साहित्यमा, जो मैथिली-साहित्यको सम्पत्ति मानिन्छ, प्रशस्त कविताहरू लेखेका छन् । बङ्गालका बलरामदास मैथिली-साहित्यका प्रसिद्ध कवि हुन्। बङ्गालका मैथिली साहित्यका अर्का प्रमुख कवि नरोत्तम दास हुन्। शङ्करदेव आसामको मैथिली-साहित्यका एउटा भक्त कवि एवम् नाटककार हुन् । यिनी मैथिली-साहित्यर्मा वीरगीत एवम् अङ्किया नाटक लेखेर धेरै विख्यात भएका छन्। आसामका माधवदेवले वीरगीत एवम् आठवटा अङ्किया नाटक लेखेर मैथिली साहित्यमा योगदान दिएका छन् । उडीसाका नृपवैद्यनाथ (बैजलदेव) ले मैथिलीमा प्रभावकारी पदहरूको रचना गरेका छन् । यिनका शृङ्गाररसमा गीत प्रसिद्ध छन् । उडीसाका राय रमानन्द निविष्ट विद्वान् एवं साधक भक्त थिए । यिनले पनि धेरै फुटकर

मैथिली गीतहरू लेखेका छन् ।

मध्यकालीन मैथिली गद्यलाई तीन भागमा बाँड्न सकिन्छ–

क) मिथिलाका मैथिलीगद्य,
ख) नेपालका मैथिलीगद्य
ग) र आसामका मैथिलीगद्य ।

मिथिलाकामैथिली गद्यको क्षेत्रमा विद्यापतिका कीर्तिलता र कीर्तिपताका सर्वप्रथम मैथिलीगद्यका रूपमा देखा पर्दछन् । विद्यापति-पछि मैथिलीगद्यको स्वरूप प्राप्त छैन, केवल प्रमाणपत्रादि, चिट्ठीपत्र, दस्तावेज, पट्टा आदि उपलब्ध छन् ।

नेपालको मैथिलीगद्य

नेपालमा लेखिएका मध्यकालीन मैथिली नाटकहरूका मैथिलीगद्य नै प्रामाणिक रूपमा प्राप्त छन् । ती गद्य मैथिलीमा नभए पनि ती कृतिहरू तात्कालिक गद्यको सही रूप प्रस्तुत गर्दछन् ।

आसामको मैथिलीगद्य

आसाममा लेखिएका मैथिली नाटक अङ्कियाबाट मैथिलीगद्यको स्वरूप पाइन्छ ।

मध्यकालीन मैथिली-नाटक

यस कालमा उपलब्ध मैथिली नाटकलाई उपलब्धिको स्रोतको दृष्टिले तीन भागमा बाँड्न सकिन्छ –

क) मिथिलाका मैथिली-नाटक,
ख) नेपालका मैथिली-नाटक र
ग) आसामका मैथिली-नाटक

मिथिलाका प्रमुख मैथिली-नाटक एवं नाटककारहरूको सूची तललेखिएअनुसारका छन् –

क्र. सं.	नाटककार	नाटक
१)	विद्यापति	गोरक्षविजय
२)	कवि गोविन्द	नलोदय
३)	उमापति	पारिजातहरण
४)	ब्राह्मीदास	रुक्मिणीहरण
५)	कविलाल	गौरीस्वयंवर
६)	रत्नपाणि	उषाहरण

नेपालका मैथिली-नाटक

मध्यकालमा मैथिली-नाटकको रचना मिथिलामा प्रारम्भ भयो, तर त्यसको विकास नेपाल (काठमाडौं उपत्यकामा) भयो । नेपालका प्रमुख नाटक एवं नाटककार तल लेखिए-अनुसारका छन् –

(१) भक्तपुर

नाटककार	नाटक
जगज्ज्योतिर्मल्ल	मुदितकुवलयाश्व
	हरगौरीविवाहनाटक
	कुञ्जविहार
जगत्प्रकाश मल्ल	उषाहरण
१६४४-१६७२ इ.	नलीयनाटक
	पारिजातहरण
सुमिताजितामित्र मल्ल	माधवमालती
१६७२-१६९६ इ.	मदालसाहरणम्
	उषाहरण
	रामायणनाटकम्
	महाभारतनाटकम्
	सीतावियोग
भूपतीन्द्र मल्ल	माधवानल
१६९०-१७२२ इ.	गौरीविवाह
	रुक्मिणीपरिचय
	महाभारत
रणजित् मल्ल	रामचरित
१७२२-१७७२ इ.	कृष्णचरित
	रामायण
	रुक्मिणीपरिचय
	रुक्मिणीहरण

(२) काठमाडौं

नरेन्द्र मल्ल	रामायणनाटक
१५५१ इ.	
वंशमणि झा	गौरीदिगम्बर
१६३९-१६८९	मुदितमदालसा

(३) ललितपुर

श्रीनिवास मल्लको राज्यकालमा

विष्णुसिंह मल्ल	उषाहरणनाटक

(४) बनिकपुर

जयरामदत्त	याण्डवविजय

नेपालमा (काठमाडौं उपत्यकामा) मैथिली-नाटकको विकासका कारणहरू

कर्णाटवंशीय राजा नान्यदेव (१०९७ इ.) को राजधानी नेपालको पूर्वी तराईमा नारायणी अञ्चलअन्तर्गत सिमरौनगढमा थियो। त्यहाँका राजा हरिसिंहदेव (१२९६-१९२३ इ.) गयासुद्दीन तुगलकबाट पराजित भई आफ्नो सैन्यदलसहित काठमाडौं उपत्यकामा भक्तपुरनजीक आफ्नो राज्य कायम गरेर बसेका थिए। हरिसिंहदेवको देहावसानपछि उनका छोरा मानसिंह र मानसिंहका छोरा श्यामसिंहले शासन गरेका थिए। श्यामसिंहले छोरो नभएकोले एक मात्र छोरी राजल्लदेवीको विवाह भक्तपुरका जयस्थिति मल्लसिछ गरेका थिंए। यसरी कर्णाटकवंशीय राजाहरूको उपत्यकाको मल्ल राजवंशसित वैवाहिक सम्बन्ध स्थापित भयो।

त्यसवेला काठमाडौं उपत्यकामा पुग्नको लागि मिथिलाबाट नै बाटो थियो। उत्तरी विहार र नेपाल-तराईमा मुसलमानहरूको आक्रमण हुँदा त्यहाँका मैथिल विद्वान्हरू आफ्नो धर्म र संस्कृतिको रक्षा गर्न काठमाडौं उपत्यकामा आफ्नो कर्णाटकवंशीय राजदरबारमा आश्रय पाउने गर्दथे। ती मैथिल ब्राह्मणहरूको जनसङ्ख्यामा वृद्धि भई हाल काठमाडौं उपत्यकामा तीनै शहर (काठमाडौं, भक्तपुर, ललितपुर) मा झन्डै तीन सय परिवार बसोवास गरिरहेका छन्। यस्ता ऐतिहासिक घटनाले गर्दा काठमाडौं उपत्यकामा मैथिलीभाषाको प्रचार र प्रसार ती प्रवासी मैथिल विद्वान्हरूबाट भयो। यी मैथिल विद्वान्हरू मैथिल राजदरबारमा मैथिली-नाटकको प्रदर्शन गर्दथे, जसको परिणामस्वरूप भक्तपुर, काठमाडौं र ललितपुरका राजदरबारहरूमा पनि मैथिली-नाटच-प्रदर्शन हुन थाले। यसरी काठमाडौं उपत्यकाका तीनै शहरहरूमा मैथिली-नाटक आकर्षणको केन्द्र हुन गयो। मैथिली-नाटकका सफल प्रदर्शनले गर्दा काठमाडौं उपत्यकाका तीनै राजदरबारहरूमा र जनजीवनमा मैथिलहरूको प्रवेश हुनुका साथै तिनीहरूको आदर र सम्मान हुन थाल्यो। ती मैथिलहरूले आफ्नो बुद्धि र पण्डित्यको बलले उपत्यकाका राजदरबारहरूमा राजकाजमा पनि मद्दत र सहयोग गर्न थाले। यसै कारणले पछि त्यहाँका राजाहरू मैथिल विद्वान्हरूलाई मिथिलाबाट आमन्त्रित गरेर आफ्ना राजदरबारहरूमा बोलाउन थाले। उदाहरणार्थ– जयस्थिति मल्लले आफ्नो राज्यकालमा (१३८६-१४२९ इ.) मिथिलाबाट कीर्तिनाथ उपाध्याय, श्रीनाथ भट्ट, महीनाथ भट्ट र रामनाथ झालाई भूमि, जाति, मृत्युकर्मसम्बन्धी नियम बनाउन काठमाडौंमा बोलाएका थिए। यसै गरी जयस्थिति मल्लले (१६१३-१६३७ इ.) वंशमणि झालाई काठमाडौं बोलाएका थिए। यसै गरी समय-समयमा अन्य राजाहरूले पनि राज्यसुधारको लागि मिथिलाबाट कृष्णदत्त झा, भाना झा, शक्तिवल्लभ आदिलाईआमन्त्रित गरी राजदरबारमा आश्रित गराएका थिए।

मैथिल विद्वान्हरूले काठमाडौं उपत्यकामा आ-आफ्नो पाण्डित्यको प्रदर्शन गरेका छन्। उनीहरू मैथिली-कविता, गीत, नाटक आदि रचना गर्न थाले। नाटचप्रदर्शन प्रचुर मात्रामा हुन थाल्यो। विद्यापतिको रचनाशैलीको आधारमा ती मैथिलहरूले मैथिली-रचना लेख्न लागे। यसरी मैथिली-कविता, गद्य र सङ्गीतको प्रचार त भएकै छ र त्यसभन्दा बढी नाटकको रचना भयो। नाटच-प्रदर्शनको

बाहुल्य थियो। त्यसवेला मनोरञ्जनको लागि उपनयन, विवाह, मुण्डा, तुलादान, चाडपर्व र तिहारका शुभ अवसरहरूमा विशेष गरेर नाट्य-प्रदर्शन हुन्थ्यो। मध्यकालमा काठमाडौं उपत्यकामा मैथिली-नाटक राजादेखि प्रजासम्म सर्वसाधारणको लागि आकर्षणको केन्द्रविन्दु थियो।

काठमाडौं उपत्यकामा मैथिली नाटकहरूको रचना प्रचुर मात्रामा सत्रौं शताब्दीदेखि अठारौ शताब्दीको आरम्भसम्म भयो। यी मैथिली नाटकहरूको प्रमुख विशेषता यस कारणले छ कि मैथिली- गद्यको प्रयोग बृहत् रूपमा गरिएको छ। वस्तुत: मैथिली-नाटकको रचना-प्रक्रियामा तीन किसिमको प्रभाव परेको पाइन्छ– १) संस्कृत-साहित्यको नाटकीय रीति, २) यात्रारीतिका अभिनय-प्रणाली र ३) मिथिलाको सङ्गीत। प्रथम प्रभावको परिणामस्वरूप संस्कृत-नियमानुकूल नाटकको रचना भयो। दोस्रो प्रभावको फलस्वरूप मैथिलीगद्यको साथसाथै पद्यको प्रचुर मात्रामा प्रयोग भयो। तेस्रो प्रभावको फलस्वरूप गीत-नाटकको रचना भयो। पहिलो र दोस्रो कोटिका नाटक वस्तुत: मैथिली-नाटकहरू छन् जसमा मैथिलीगद्यको उपयोग भएको छ। मैथिली विशुद्ध गीत-नाटकको आरम्भ र विकास काठमाडौं उपत्यकामा नै भएको छ। मिथिलामा लेखिएको तथाकथित अनियमित कोटिका किर्तनिया नाटक गीत-नाटक नै हुन् जसको रचना धेरै पछि भएको छ।

आसामका मैथिली-नाटक

आसामका वैष्णव-धर्म प्रवर्तक शङ्करदेव जब परिभ्रमणको क्रममा मिथिलामा पुगे, मिथिलाका नाटक अभिनय देखेर उनी अति प्रभावित भए। मैथिली भाषाबाट प्रभावित भएर उनले मैथिली-नाट्य ग्रहण गरी आसाममा अङ्कीया मैथिली-नाटक लेख्ने परम्पराको प्रारम्भ गराए।

आसमको मैथिली-नाटक

नाटककार	नाटक
शङ्करदेव	कालीयदमन
	रुक्मिणीहरण
	पारिजातहरण
	रामविजय
माधवदेव	अर्जुनभञ्जन
	भोजनविहार
गोपालदेव	जन्मयात्रा
	उद्धव-संवाद
	कंसवध

मध्यकालीन मैथिली-साहित्यको महत्त्व

१) यस कालमा मैथिलीभाषा सन्धिकालीन परिस्थितिबाट मुक्त भएर आफ्नो स्वाभाविक रूपमा प्रकट भयो।

२) विद्यापति जस्ता र सिद्ध महाकवि यसै कालका हुन्। उनका रचनाले एकातिर मैथिलीभाषा एवं साहित्यको गतिविधि निर्धारित गरी जनमानसमा स्थान दिएको छ भने अर्कोतिर जाति, वर्ण, धर्म, शिक्षा एवं लिङ्गको सीमातिक्रमण गरी भारतीय जीवन तथा संस्कृतिमाथि आफ्नो अमिट छाप अङ्कित गरेको छ। मैथिलीलाई स्वर्णयुगको बोध गराउने यस्ता युगप्रतिनिधि कवि पुन: पछि उत्पन्न भएनन्।

३) महाकवि विद्यापतिको अतिरिक्त गोविन्ददास, लोचन, उमापति, मनबोध, जगज्ज्योतिर्मल्ल, जगत्प्रकाश मल्ल, सिद्धिनरसिंह मल्ल, ज्ञानदास, बलरामदास, नरोत्तम दास, शङ्करदेव, माधवदेव, नृपवैद्यनाथ (बैजलदेव), रायरमानन्द आदि यस कालका उपलब्धि हुन्।

४) मिथिलामा कृत्रमकाव्यरचनाको परम्परा एवं विकास यसै कालमा भयो।

५) गीततत्त्वको प्रमुखता यसै कालको विशेषता

हो ।

६) बङ्गाल, आसाम एवं उडीसामा प्रचलित कृत्रिम भाषा ब्रजबोलीको जन्म यसै कालको मैथिलीभाषाको मिश्रणबाट भयो ।

७) बङ्गाल, आसाम एवं उडीसामा प्रचलित कृत्रिम भाषा ब्रजबोलीको जन्म यसै कालको मैथिलीभाषाको मिश्रणबाट भएकोले यो कृत्रिम भाषा साहित्यको सिंहासनमा प्रतिष्ठित भयो । बङ्गाल, आसाम एवं उडीसाका कविहरूले यसै भाषामा करीब तीन सय वर्षसम्म रचना गरी मैथिली-साहित्यको क्षेत्रमा अनुपम योगदान दिएका छन् । यस कालमा नेपालका सभ्य, सुसंस्कृत र सुशिक्षित परिवारहरूमा मैथिलीले चाखलाग्दो भाषाको स्थान ग्रहण गऱ्यो । नेपालमा काठमाडौं उपत्यकाका शासक, सामन्त एवं तिनका गुरु खान्दानले मैथिली-साहित्यबाट प्रभावित भएर झन्डै दुई सय वर्षसम्म मैथिली-नाटक एवं गीतावलीको रचना गरे र मैथिल विद्वान्हरूबाट गर्न पनि लगाए ।

८) यसै कालमा मैथिलीमा सर्वप्रथम प्रबन्धकाव्यको प्रणयन भयो ।

९) मैथिली-नाटकको रचनाको दृष्टिले मध्य-काल स्वर्णयुग हो किनभने यसै कालमा मिथिला बाहेक काठमाडौं उपत्यका एवं आसाम, बङ्गाल र उडीसासम्म मैथिलीको प्रचार र प्रसार भयो ।

(ग) आधुनिक काल

ब्रिटिशकाल र स्वतन्त्रताकालीन काल

१८५७ देखी १९४७ इ.

संक्षेपमा ब्रिटिशकालीन मैथिली-साहित्यको पृथक् अस्तित्वको मूलमा निम्नलिखित कारण-हरू छन्–

१) नयाँ शासन एवं नयाँ पद्धतिका साथै सामन्तवादको अन्त, मध्यम वर्गको जन्म तथा साम्राज्यवादी राजनीतिक एवम् आर्थिक शोषण, जसको परिणाम देशमा अभूतपूर्व निर्धनता ।

२) नवीन शिक्षा एवं ज्ञान-विज्ञानको प्रचार, विशेष गरी रेल, तार एवं प्रेसको स्थापना ।

३) देशको प्राचीन गौरवको स्मृतिले सुधारवादीं आन्दोलन एवं नवोत्थानको जन्म ।

४) व्यक्तिवादी दृष्टिकोण, स्वच्छन्द विचार एवम् अखण्ड राष्ट्रियताको जन्म ।

५) गद्य मैथिली-साहित्यको अनिवार्य अंश हुनु ।

६) गद्यका विविध रूप– कथा, उपन्यास, निबन्ध एवं आलोचना आदिको उद्भव र विकास ।

७) काव्यका विभिन्न रूपको उद्भव र विकास ।

८) विभिन्न साहित्यका एवं आन्दोलनको जन्म ।

९) मैथिलीभाषा एवं साहित्यमाथि अङ्ग्रेजीभाषा एवं साहित्यको प्रभाव, उदाहरणस्वरूप सामन्ती प्रभावको अन्त, दरबारी साहित्यको अन्त ।

१०) अतुकान्त छन्दको प्रभाव ।

मैथिली-साहित्यको उद्भव र विकास भारतको विहार र उत्तर-प्रदेशबाट भएको छ । यसको प्रचार र प्रसारको प्रारम्भ पत्रपत्रिकाको माध्यमबाट भयो ।। केही प्रमुख पत्रिकाहरू तल उद्धृत गरिएका छन्–

१) मिथिलामोर	१९०६ इ.	काशी
२) मिथिलामिहिर	१९०७ इ.	दरभङ्गा
३) श्रीमैथिल	१९२५ इ.	दरभङ्गा
४) मिथिला	१९२९ इ.	दरभङ्गा
५) मिथिलामित्र	१९३१ इ.	दरभङ्गा
६) भारती	१९३७ इ.	दरभङ्गा
७) मैथिली-साहित्य-पत्र	१९३१ इ. र १९३९ इ.	दरभङ्गा
८) विभूति	१९३७ इ.	मुजफ्फरपुर

ब्रिटिश काल मैथिलीगद्यको दृष्टिले

महत्त्वपूर्ण छ। मैथिलीगद्यका उन्नायकहरूमा कविवर चन्दा झा, तुलापति सिंह, म. म. मुकुन्द झा, 'बख्शी', म. म. परमेश्वर झा र म. म. मुरलीधर झा, प्रो. हरिमोहन झा विशेष उल्लेखनीय छन्।

मैथिली-उपन्यास : उद्भव र विकास

मैथिलीको सर्वप्रथम मौलिक उपन्यास मिथिलामिहिरमा धारावाहिक रूपमा प्रकाशित तुलापति सिंहको मरुचरितको विशेष योगदान छ। यस कालमा उपन्यासहरूको वर्गीकरण निम्नलिखित रूपमा भएको छ–

१) समस्याप्रधान सामाजिक उपन्यास– कन्यादान (प्रो. हरिमोहन झा), भलमानुस (पं. योगानन्द झा)

२) ऐतिहासिक उपन्यास– चामुन्डा (बाबू लक्ष्मीपति सिंह)

३) मनोविश्लेषणात्मक उपन्यास– पारो (यात्री), कुमार (पं. उपेन्द्र झा व्यास)

४) रोमान्टिक उपन्यास– माधवी-माधव (पं. हरिनन्दन ठाकुर)

अनूदित मैथिली-उपन्यास

उपन्यास	मैथिलीमा अनुवादक
१) कपाल-कुण्डला (बङ्किमचन्द्र चटर्जी) -	शिवानन्द चौधरी
२) मायाशङ्कर (बङ्किमचन्द्र चटर्जी) -	काशीनाथ झा
३) युगलाङ्गुलीय (बङ्किमचन्द्र चटर्जी) -	काशीनाथ झा र सुरेन्द्र झा
४) विषवृक्ष (बङ्किमचन्द्र चटर्जी) -	भुवनेश्वर सिंह 'भुवन'
५) दर्पचूर्ण (शरच्चन्द्र चटर्जी) -	सुरेन्द्र झा 'सुमन'
६) निष्कृति -	सुरेन्द्र झा 'सुमन'

अङ्ग्रेजी उपन्यासको मैथिलीमा अनुवाद

उपन्यास	मैथिलीमा अनुवादक
१. Vicar of Wakefield (Goldsmith)	दीनानाथ झा
२. Rousselus , The Price of Absenia (Dr. Johnson)	दीनानाथ झा

मैथिलीकथा : उद्भव र विकास

कालीकुमारदासरचित भीषण अन्याय (१९२३ इ.) प्रथम मौलिक कथा मान्न सकिन्छ। यसभन्दा अघि संस्कृतकथाहरूको अनुवाद तथा उपाख्यानहरूको रचना मात्र पाइन्छ। ब्रिटिश कालमा एउटा स्वतन्त्र साहित्यविधाको रूपमा कथाको जन्म त भयो, तर त्यसको समुचित विकास हुन सकेन। यसै कारणले गर्दा यस कालमा तलका चारवटा कथासङ्ग्रहहरू प्रकाशित भए–

क) चन्द्रप्रभा (१९४० इ.)

ख) बीचला फूल (१९४० इ.)

ग) प्रणम्य देवता (१९४५ इ.)

घ) सुप्त सुमन (१९४६ इ.)

मैथिली-निबन्ध एवम् आलोचना : उद्भव र विकास

मैथिली-साहित्यमा निबन्धविधाको जन्मको साथसाथै आलोचनाको पनि जन्म भयो। प्रारम्भमा प्रथम पत्र मैथिली-हितसाधना (१९०५ इ.) को अत्यन्त महत्त्वपूर्ण योगदान छ। यसका सम्पादक पं. रामभद्र झा मैथिलीका प्रथम निबन्धकार थिए। यिनका 'गुणादर्श ओ दोषादर्श' मैथिलीमा प्रथम निबन्ध हो। यसपछि मिथिलामोदका सम्पादक पं. मुरलीधर झाका उत्कृष्ट निबन्धहरू प्रकाशित भए। यस निबन्धविधामा मिथिलामिहिर (१९०७इ.) पत्रिकाको प्रशंसनीय योगदान छ। यस कालका प्रमुख निबन्धकार हुन् पं. रामभद्र झा, पं. मुरलीधर झा,

त्रिलोचन झा, यदुनन्दन झा, चेतनाथ झा, हरि नारायण झा, चन्द्रशेखर झा, मुकुन्द झा, 'बक्सी', कमलानन्द सिंह, जगदीश्वरप्रसाद ओझा एवं जीवनाथ राय ।

ब्रिटिशकालीन मैथिलीका कविता र महाकाव्य

ब्रिटिश कालमा मैथिली-काव्यधारामा क्रान्तिकारी परिवर्तन भयो । कवीश्वर चन्दा झा, पं. छेदी झा, पं. सीताराम झा, पं. सुरेन्द्र झा 'सुमन' र यात्रीले विशेष योगदान दिएका छन् । कवीश्वर चन्दा झारचित मिथिलाभाषा-रामायण, लालदासरचित रामेश्वर चरित रामायण, कवीश्वर बद्रीनाथरचित एकावली-परिणय, मुन्सी रघुनन्दन दासरचित सुभद्राहरण विशेष प्रसिद्ध छन् ।

ब्रिटिशकालीन मैथिली-खण्डकाव्य

खण्डकाव्यमा लालदासले १) गणेशखण्ड, २) महेश्वर-विनोद, ३) हरितालीव्रतकथा, ४) श्रीगङ्गामाहात्म्य लेखेका छन् । यसै गरी गुणवन्तलाल दासले १) गजग्राहोद्धार, २) सुदर्शनोपाख्यान, ३) गौरीपरिचय लेखेका छन् । गङ्गाधर मिश्रले १) नारदमोह, २) सत्यव्रतोपाख्यान खण्डकाव्य लेखेका छन् । अनूप मिश्रले नारदविवाह, दामोदरलाल दासले शकुन्तलोपाख्यान तथा लक्ष्मीपति सिंहले सत्यव्रतोपाख्यान खण्डकाव्य लेखेका छन् ।

ब्रिटिशकालीन मैथिली-नाटक

यस कालका प्रथम नाटककार पं. जीवन झा हुन् । यिनले निम्नलिखित नाटक लेखेका छन्– १) सुन्दर-संयोग (१९०४ इ.) २) नर्मदा सदृक (१९०६ इ.), ३) मैथिली सदृक (१९०७ इ.), ४) सामवती-पुनर्जन्म (१९०८ इ.) । यस बाहेक लालदासरचित सावित्रीसत्यवान् (१९०८ इ.), शशिनाथ झाको कलिधर्म-प्रकाशिका (१९११ इ.), मुन्शी रघुनन्दन दासका मिथिला-नाटक (१९२० इ.), सुदर्शन नाटक (१९२३ इ.), दूताङ्गद-व्यायोग (१९३३ इ.), आनन्द झाको सीतास्वयंबर (१९३८ इ.), त्रिलोकनाथ मिश्रको जीमूतवाहन-चरित, महावीर झा 'वीर' को शम्बूकवध एवं ईशनाथ झाको चिनीका लड्डू (१९३७ इ.) विशेष प्रसिद्ध छन् ।

उपर्युक्त नाटकहरूलाई विषयवस्तुको दृष्टिले निम्नलिखित श्रेणीमा बाँड्न सकिन्छ–

१) सामाजिक नाटक,
२) पौराणिक नाटक,
३) प्रतीक-नाटक र
४) राष्ट्रिय नाटक ।

अनूदित मैथिली-नाटक

यस कालमा संस्कृतका उत्तम नाटकहरूको मैथिलीमा अनुवाद भयो । यस कालका प्रसिद्ध अनूदित नाटक देहायअनुसारका छन्–

मैथिली-नाटक	नाटककार	अनुवादक
१) अभिज्ञान-शाकुन्तलम्	कालिदास	ईशनाथ झा
२) प्रबोधचन्द्रोदय	कृष्ण मिश्र	आनन्द झा
३) अभिषेक	भास	जीवानन्द-ठाकुर
४) विक्रमोर्वशीय	कालिदास	भवनाथ झा

ब्रिटिश कालको महत्त्व

यस कालमा मैथिली-साहित्यको विविधमुखी विकास भयो, किनभने :

१) यसै समयमा पत्रपत्रिका-प्रकाशनको प्रारम्भ भयो ।

२) आधुनिक मैथिलीगद्यको यथार्थ आविर्भाव र त्यसको बहुमुखी विकास यसै समयमा भयो ।

३) मैथिली-साहित्यमा कथानामक गद्यविधाको उद्भव यसै समयमा भयो ।

४) उपन्यासनामक गद्यविधाको जन्म यसै समयमा भयो ।

५) मैथिली-साहित्यमा निबन्ध एवं समालोचना

यसै कालमा जन्म्यो ।

६) पद्यको क्षेत्रमा विविध काव्यरूप (यथा महाकाव्य,खण्डकाव्य)को रचना यसै समयमा भयो ।

७) विशुद्ध मैथिली-नाटकको रचना यसै समयमा भयो ।

८) मैथिली-साहित्यमा राष्ट्रिय भावनाको प्रवेश यसै कालमा भयो ।

९) मैथिली-साहित्य सामन्ती संस्कृतिबाट छुट्टिएर जनवादी संस्कृतितर्फ यसै समयमा उन्मुख भयो ।

१०) जनवादी विचारधारालाई अभिव्यक्ति प्रदान गर्नको लागि सरल एवं अलङ्काररहित शैलीको प्रयोग यसै कालमा प्रारम्भ भयो ।

११) यस कालभन्दा अघिको शृङ्गार-भावना यसै कालमा यथार्थ कसीमा घोटियो ।

१२) मैथिली-साहित्यमा फ्रायडको मनोविश्लेषण-सिद्धान्तको प्रवेश यसै कालमा गरेको हो ।

१३) मैथिली-साहित्यले देश-कालसँग आफ्नो जीवन्त एवं सचेतन सम्बन्ध यसै कालमा जोडेको हो ।

स्वतन्त्रताकाल

मैथिलीभाषा एवं साहित्यको जुन गौरवपूर्ण एवं समृद्धिशाली स्वरूप भएको छ, त्यसको प्रमुख श्रेय स्वतन्त्रताकाललाई छ । सूक्ष्म रूप- मा विचार गर्ने हो भने निम्नलिखित प्रयासले गर्दा मैथिलीको अत्यन्त विकास भएको छ–

विहार केन्द्रीय सरकारले साहित्य अकादमीको भाषासूचीमा मैथिलीलाई सम्मिलित गरेको छ। साथै प्रतिवर्ष विशिष्ट मैथिलीकृतिको लागि पाँच हजार रुपैयाँ पुरस्कार प्रदान गरिन्छ । यस बाहेक विहार लोक सेवा आयोगको प्रतियोगितामा परीक्षाको पाठ्यक्रममा मैथिली-विषयको सन्निवेश गरेको छ । यति मात्र होइन, सरकारले आकाशवाणी पटना केन्द्रबाट प्रतिसप्ताह ७० मिनटसम्म मैथिली-कार्यक्रमको प्रसारण गराउँदछ । मैथिली-पत्रिकाहरूमा नवजीवनको सञ्चारको साथै महत्त्वपूर्ण शोधमूलक एवं सामान्य पत्र-पत्रिकाहरूको निरन्तर प्रकाशन भइरहन्छ । यसबाहेक मिथिलाञ्चलका अधिकाधिक विद्यालय एवं महाविद्यालयहरूमा मैथिली-विषयको शिक्षण हुन्छ । मैथिलीभाषा एवं साहित्यको उत्थानको लागि विहार सरकारले पटनामा मैथिली अकादमीको स्थापना गरेको छ । पटनाका चेतना समिति, मैथिली साहित्य संस्थान तथा कलकत्ताको मिथिला सांस्कृतिक परिषद्मा विविध रचनात्मक कार्यक्रम आदि ऐतिहासिक महत्त्वपूर्ण घटना यसै स्वतन्त्रता- कालमा नै भएका छन् ।

स्वतन्त्रताकालमा मैथिली-साहित्यकारहरू समसामयिक भारतीय एवं पाश्चात्य जुन विचारधाराहरूबाट प्रभावित भई आफ्नो रचनामा कथ्य एवं शिल्पको देष्टिले नवीनता ल्याएका छन् तीमध्ये प्रमुख हुन्– आदर्शवाद, अभिव्यञ्जनावाद, रूपवाद, प्रगतिवाद, मानवतावाद, वैज्ञानिक दृष्टिकोण एवं प्रबद्धता, यथार्थवाद, मार्क्सवाद, समाजवाद, साम्यवाद, मनोविश्लेषणवाद, अभिययार्थवाद, व्यक्तिवाद, अस्तितववाद, प्रतीकवाद एवं विम्बवाद ।

स्वतन्त्रताकालीन मैथिली-पत्रपत्रिका

क्र. सं.	नाम	स्थान	सम्पादक
१)	स्वदेश	दरभङ्गा	प्रो. सुरेन्द्र झा 'सुमन'
२)	मिथिला-ज्योति	पटना	दुर्गापति सिंह
३)	वैदेही	सीतामढी	कृष्णकान्त मिश्र

४)	मिथिला-दर्शन	कलकत्ता	प्रो. प्रबोध ना. सिंह
५)	चौपाडि	पटना	लक्ष्मीपति सिंह
६)	पल्लव	बेहरा	डा.शैलेन्द्रमोहन झा
७)	मिथिला आलोक	फेजाबाद	ओमप्रकाश उपाध्याय
८)	इजोत	दरभङ्गा	'सुमन', 'शेखर', 'अगर'
९)	अभिव्यञ्जना	पटना, सहरसा	मायानन्द मिश्र
१०)	अभियान	पटना	प्रो. आनन्द मिश्र
११)	मिथिला-मिहिर	पटना	सुधांशु शेखर चौधरी
१२)	धीयापूजा	सरिसवयाट्ठी	प्रो. धीरेश्वर झा 'धीरेन्द्र'
१३)	आखर	कलकत्ता	कीर्तिनारायण मिश्र
१४)	मैथिली-कविता	कलकत्ता	नचिकेता
१५)	मातृवाणी	दरभङ्गा	ए. सी. दीपक
१६)	मातृभूमि	दरभङ्गा	सोमदेव
१७)	मिथिला टाइम्स	दरभङ्गा	विजयकान्त ठाकुर
१८)	मैथिली-दर्पण	कलकत्ता	डा. प्रबोध ना. सिंह
१९)	अर्चना	जनकपुर (नेपाल)	रामभरोस कापडी
२०)	आहूति	पटना	शैलेन्द्र आनन्द

आधुनिक मैथिली-कविता

आधुनिक मैथिली-कवितासम्बन्धी आवश्यक विवरण तल प्रस्तुत गरिएको छ–

१) पारम्परिक काव्यशैली, पारम्परिक काव्य-प्रयोजन, सम्प्रेषणीयताका परिचित विधि, पारम्परिक छन्द, प्रतीक एवं सृजन-प्रक्रियाप्रति आस्था प्रकट गर्दछ।

२) पूर्वजद्वारा परम्पराको संरक्षण, अभिवर्धन एवं सम्प्रसारण, आफ्नो माटोपानी, देश, काल, रीति, नीति, आचार, व्यवहार, देवी, देवता, चाड, पर्वसँग समकालीन परिस्थितिको भयावहता पनि स्वीकार गरिएको छ।

३) सामाजिक, आर्थिक उन्नतिको लागि अभिलाषा व्यक्त भएको छ, साथै आध्यात्मिक, सांस्कृतिक एवं आत्मि उन्नतिको लागि पनि चिन्ता प्रकट गरिएको छ।

४) आधुनिक कविजीवनको लघुतामा केन्द्रित नभई त्यसको महत्ताप्रति आस्थावान् छन्।

५) समष्टिरूपमा आधुनिक मैथिली-कविता अतीतको जीवन्त अनुभव गर्दै वर्तमानको सजग चेतनाले अनुप्राणित छ, साथै यथार्थवादी एवं वैज्ञानिक दृष्टिकोण राख्दै भावुकताको तिरस्कार नगर्दै सत्यं, शिवं, सुन्दरम् आदर्शको प्राप्तिमा सतत सचेष्ट देखिन्छ।

आधुनिक कालका प्रतिनिधि कविहरू हुन्– डा. काञ्चीनाथ झा, कवि चूडामणि, काशीकान्त मिश्र, प्रो. हरिमोहन झा, प्रो. तन्त्रनाथ झा, प्रो. सुरेन्द्र झा 'सुमन', आर सीप्रसाद सिंह, उपेन्द्र ठाकुर 'मोहन', पं. उपेन्द्रनाथ झा, ब्रजकिशोर वर्मा, रामचरित पाण्डे, सुधांशुशेखर चौधरी, गोविन्द झा, पं. चन्द्रनाथ मिश्र, गोपालजी झा 'गोपेश', गौरीकान्त चौधरी।

आधुनिक कविता

अत्याधुनिक मैथिली-कविताको तथ्य तल प्रस्तुत गरिएको छ–

यस्ता कवितामा परम्परागत काव्यवस्तु, रूप, प्रकार, भाव, व्यञ्जना, शैलीगत संस्कार आदिलाई अपदस्थ गरी आफ्नो स्वतन्त्र अस्तित्वको उद्घोषण गरिन्छ, यस्ता कवितामा मार्क्स, फ्रायड, डार्विन, टी. एस. इलियट, एजरा पाउन्ड आदि चिन्तकहरूको विचार-धारा प्रकट गरिन्छ। जीवन-यापन कसरी गर्न सकिन्छ यसतर्फ यस्ता कविताले ध्यान आकृष्ट गर्दछ।

यातायातको सुविधाले देशहरूको दूरी त कम भयो, तर मानिस र मानिसको बीचको दूरी बढेको छ– यस्ता भावनातर्फ अत्याधुनिक कविता अग्रसर भएको छ।

अत्याधुनिक मैथिली कवितामा राष्ट्रियता त्यति सम्पूज्य छैन, जति अन्तर्राष्ट्रियता।

ईश्वरी सृष्टिमा यदि कुनै त्रुटि देखा पर्दछ भने त्यसको आलोचनातर्फ पनि यस्ता कविताले दृष्टि पुऱ्याएको छ।

यस्ता कविता गाउँभन्दा नगर(जो सभ्यताको केन्द्रस्थल बन्न गएको छ) तर्फ विशेष आकृष्ट छ।

अत्याधुनिक कविताका रचयितामा निम्नलिखित कवि विशेष उल्लेखनीय छन्।

वैद्यनाथ यात्री, राजकमल चौधरी, रामकृष्ण झा, सोमदेव, प्रो. मायानन्द मिश्र, डा. धीरेश्वर झा 'धीरेन्द्र', रमानन्द रेणु, प्रो. मन्त्रनाथ झा, रवीन्द्रनाथ ठाकुर, कीर्तिनारायण मिश्र, जीवकान्त, डा. गङ्गेश गुञ्जन आदि।

स्वतन्त्रताकालीन मैथिली-महाकाव्य

प्रवृत्तिको आधारमा यस्ता महाकाव्य दुई भागमा विभक्त हुन सक्छन्–

१) परम्परामूलक, २) नवतामूलक।

परम्परामूलकअन्तर्गत सीताराम झारचित अम्बचरित, जीवन झारचित रावणवध, काशीकान्त मिश्ररचित राधाविरह र वैद्यनाथ मल्लिक 'विधु'रचित सीतायन उल्लेखनीय छन्। नवतामूलक मैथिली-महाकाव्यअन्तर्गत तन्त्रनाथ झारचित कीचकवध र कृष्णचरित, दीननाथ पाठक 'बन्धु'रचित चाणक्य र मतिनाथ मिश्ररचित जयराजा सलहंस प्रमुख छन्।

स्वतन्त्रताकालीन मैथिली-खण्डकाव्य

आलोचनाकालीन प्रकाशित प्रमुख मैथिली-खण्डकाव्य देहायअनुसारका छन्– संन्यासी एवं पतन (उपेन्द्र झा 'व्यास'), लखिमारानी एवं भारती (डा. केदारनाथ लाभ), एकलव्य (प्रो. अमरेन्द्र मिश्र), सीता एवं पञ्चकन्या (रवीन्द्रनाथ ठाकुर)।

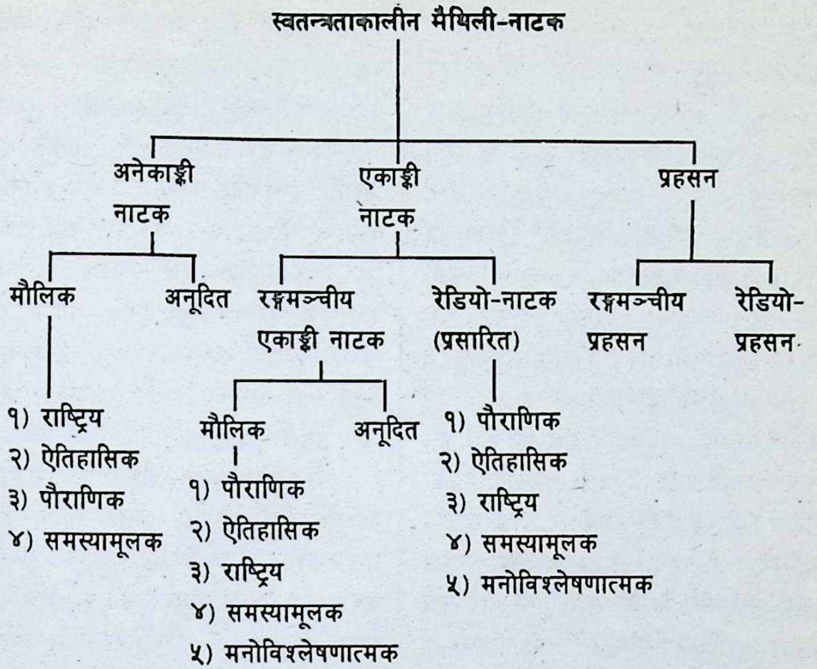
स्वतन्त्रताकालीन मैथिली-आख्यानकाव्य

मैथिलीकाव्यको एउटा रूप आख्यानकाव्य पनि हो। यस्ता काव्यमा प्रबन्धको तारतम्य त रहन्छ नै, तर यो आकारमा ठूलो हुँदैन। अनेक सर्ग वा खण्डमा विभाजन रहँदैन। यस्ता काव्यमा वर्णनको स्वच्छन्द प्रवाह हुन्छ। आख्यानकाव्य लेख्ने कविहरूमध्ये प्रो. हरिमोहन झा, प्रो. तन्त्रनाथ झा, कविचूडामणि 'मधुप', कविवर सुरेन्द्र झा 'सुमन', प्रो. चन्द्रनाथ मिश्र 'अमर', प्रो. उपेन्द्रनाथ झा 'व्यास', डा. दुर्गानाथ झा 'श्रशि', डा. शारदादत्त झा र प्रो. मनोरञ्जन झा मुख्य हुन्।

स्वतन्त्रताकालीन मैथिली-गीतकाव्य

यस कालका समस्त प्रकारका वादी एवं अवादी मैथिलीगीतको वर्गीकरण वर्णनको दृष्टिले देहायअनुसार गर्न सकिन्छ–

१) प्रेमगीत, २) भक्तिगीत, ३) राष्ट्रिय गीत, ४) प्रकृतिगीत, ५) विचारात्मक गीत, ६) व्यङ्ग्यात्मक गीत।


स्वतन्त्रताकालीन मैथिली-नाटक
अनेकाङ्की नाटक
एकाङ्की नाटक
प्रहसन
मौलिक
अनूदित
रङ्गमञ्चीय एकाङ्की नाटक
रेडियो-नाटक (प्रसारित)
रङ्गमञ्चीय प्रहसन
रेडियो-प्रहसन
१) राष्ट्रिय
२) ऐतिहासिक
३) पौराणिक
४) समस्यामूलक
मौलिक
अनूदित
१) पौराणिक
२) ऐतिहासिक
३) राष्ट्रिय
४) समस्यामूलक
५) मनोविश्लेषणात्मक
१) पौराणिक
२) ऐतिहासिक
३) राष्ट्रिय
४) समस्यामूलक
५) मनोविश्लेषणात्मक

आलोचनात्मक अनेकाङ्की मैथिली-नाटकहरूलाई पाँच भागमा बाँड्न सकिन्छ– १)राष्ट्रिय, २) ऐतिहासिक, ३) पौराणिक, ४) समस्यामूलक, ५) मनोविश्लेषणात्मक ।

अनूदित अनेकाङ्की मैथिली-नाटक

यस विधामा संस्कृत, बङ्गला, हिन्दी र अङ्ग्रेजी भाषाबाट मैथिलीमा अनुवाद गरिएको छ ।

संस्कृतबाट अनूदित मैथिली-नाटक तल दिइएअनुसार छन्– रत्नावलीनाटक, पार्वतीपरिणय (डा. परमानन्द झा शास्त्री), मुद्राराक्षस (डा. सुधाकर झा शास्त्री), मृच्छकटिक (ईशनाथ झा) ।

बङ्गलाबाट अनूदित प्रमुख मैथिली-नाटक तल लेखिएअनुसार छन्–
चोर (डा. प्रवोधनारायण सिंह), प्रेम एक कविता (डा. इलारानी सिंह), पल्ली समाज अपन गाँव (अयोध्यासिंह ठाकुर) ।

हिन्दीबाट अनूदित नाटक

अन्हेर नगरी (डा. प्रबोधनारायण सिंह) ।

विदेशी भाषाबाट अनूदित मैथिली-नाटक तल लेखिएअनुसार छन्– देशमणि (राजेन्द्र प्रसाद), मृतक छाया (दोमोदर झा), राजमणि (राजेन्द्र झा), सलोमा (डा. इलारानी सिंह) आदि ।

एकाङ्की मैथिली-नाटक

मैथिलीका रङ्गमञ्चीय एकाङ्की नाटकहरूलाई चार भागमा बाँड्न सकिन्छ–
१) पौराणिक, २) ऐतिहासिक, ३) सामाजिक समस्यामूलक, ४) राष्ट्रिय ।

पौराणिक कोटिमा– **मुनिक मति भ्रम** (पं. योगानन्द झा), **आचार्य द्रोण, एकलव्य** (प्रो. चन्द्रकान्त झा), **कर्ण** (डा. काञ्चीनाथ झा) प्रमुख हुन् ।

ऐतिहासिक– **अयाची एवं मण्डन मिश्र** (प्रो. हरिमोहन झा), **कामेश्वर चण्डेश्वर एवं**

शीतल सेनी (डा. काञ्चीनाथ झा), अयाची शङ्कर (जीवनाथ झा)।

समस्यामूलकमा जीवन-सङ्घर्ष (कुमार गङ्गानन्द सिंह), इयटुटा कुर्सी (सुधांशुशेखर चौधरी), बौआक दाम (प्रो. हरिमोहन झा) प्रमुख हुन्।

राष्ट्रिय कोटिमा श्रमदान, निरक्षरता, निवारक, पाठशाला, आधुनिक पाठ्यप्रणाली (प्रो. चन्द्रनाथ मिश्र), गुडक चोट धोकरे जानय (गोपालजी झा 'गोपेश') प्रमुख हुन्।

मैथिली-रेडियो-नाटक

रेडियो-नाटक स्वतन्त्रताकालीन मैथिली-नाटक-साहित्यको एउटा सशक्त शाखा बनिसकेको छ। २६ जनवरी १९४८ इ. मा आकाशवाणी पटनाकेन्द्रको उद्‌घाटन भयो र त्यस वेलादेखि नै मैथिली-रेडियो-नाटकको प्रसारण थालियो। मैथिली-रेडियो-नाटकलाई पाँच भागमा बाँड्न सकिन्छ– १) पौराणिक–धार्मिक, २) ऐतिहासिक, ३) समस्याप्रधान, ४) मनोविश्लेषणात्मक र ५) राष्ट्रिय

मैथिली-प्रहसन-रङ्गमञ्च

एकाङ्की नाटकको एउटा विशिष्ट रूप प्रहसन हो। प्रहसन-लेखनको उद्देश्य मनोरञ्जन गर्नुको साथै धर्म, आदर्शको नाममा फिंजिएको अनैतिकता, पाखण्ड आदिको मूलोच्छेदन गर्नु हो। यस कालमा लेखिएका मैथिली-प्रहसनहरूको विपुल सङ्ख्यालाई तीन भागमा बाँड्न सकिन्छ– १) चरित्रप्रधान, २) परिस्थितिप्रधान एवं ३) कथोपकथनप्रधान। चरित्रप्रधान प्रहसन पाखण्ड, द्वेष, मोह, लोभ, घृणा, अहङ्कार, गर्व, छल, कपट आदि भावनामा आधारित छन्। परिस्थितिप्रधान प्रहसन आफ्नो वैयक्तिक विचारधारा तथा निरीक्षण-शक्तिको आधारमा केही यस्तो परिस्थितिको सृजना गर्दछ, जसबाट स्वतः हाँसो उठ्न थाल्दछ। कथोपकथन-प्रधान प्रहसनमा प्रहसनकारको शब्दज्ञान विशेष रूपले देखिन्छ। श्लेष, व्यङ्ग्य तथा उपहास आदि यस्ता प्रहसनका मुख्य अङ्ग हुन्।

मैथिली-रेडियो-प्रहसन

आकाशवाणी पटनाका 'चौपाल' एवं 'भारती' कार्यक्रमद्वारा प्रसारित एवं प्रशंसित केही मैथिली-रेडियो-प्रहसन यसप्रकार छन्: घर दु व्रात एक एवं मालिकाईन (स्व. रूपकान्त ठाकुर), वरदान एवं इनारमे भाङ (पं. हरिनन्द शास्त्री), गोनु झा (प्रो. आनन्द मिश्र) तथा सनकल (डा. दिनेशकुमार झा) आदि प्रमुख हुन्।

स्वतन्त्रकालीन मैथिली उपन्यास

स्वतन्त्रताकालीन मैथिली उपन्यासको अभिवृद्धि गर्ने उपन्यासकारहरूमध्ये प्रमुख यी हुन्– १) अवधनारायण झा (वनमानुष), २) चतुरानन (कला, विकास), ३) चन्द्रनाथ मिश्र 'अमर' (वीरकन्या, बिदागरी), ४) बद्रीनारायण दास (चन्द्रकला), ५) डा. शैलेन्द्रमोहन झा (प्रतिमा, मधुश्रावणी), ६) वैद्यनाथ मिश्र 'यात्री' (नवतुरिया, बलचनमा), ७) गणेशचन्द्र झा (रत्नहार)।

स्वतन्त्रताकालीन मैथिली-उपन्यासहरूलाई तल लेखिएअनुसार बाँड्न सकिन्छ– १) आदर्शवादी, २) यथार्थवादी, ३) आदर्शोन्मुख बहिर्मुखी, ४) ऐतिहासिक, ५) रोमान्टिक, ६) यौनवादी, ७) पत्रात्मक, ८) जासूसी, ९) आञ्चलिक, १०) हास्यव्यङ्ग्यप्रधान, ११) खण्डचित्रात्मक, १२) बाल-उपन्यास, १३) लोककथात्मक।

अनूदित उपन्यास

मैथिलीका प्रतिभाशाली विद्वान्‌हरूले बङ्गला र अङ्ग्रेजीका उपन्यासहरूलाई मैथिलीमा रूपान्तरण गरेका छन्। बङ्गलाका अनूदित कृति छन्– वामनक बेटी, विप्रदास। यी दुवै कृति शरच्चन्द्र चट्टोपाध्यायका वाभुनेर मेये

तथा विप्रदासका मैथिली रूपान्तर हुन्। डा. ब्रजकिशोर वर्माद्वारा बङ्गालका विद्वान् विभूति भूषण मुखोपाध्यायको कुशी प्राङ्गणेर चिट्ठीको मैथिली-अनुवाद भएको छ। स्व. श्यामानन्दले अङ्ग्रेजी-साहित्यको Pearl S. Buck रचित The Good Earth को अनुवाद गरेका छन् ।

स्वतन्त्रताकालीन मैथिलीकथा

उपन्यासभन्दा कथा स्वतन्त्रताकालीन मैथिली-साहित्यको विशेष सुपुष्ट अङ्ग हो । ब्रिटिशकालमा गद्यसाहित्यको एक नवीन विधाको रूपमा मैथिलीकथाको जन्म त भयो, तर त्यसको समुचित विकास हुन सकेन । स्वतन्त्रताकालले गद्यको यस विधालाई पूर्ण सशक्त बनाएको छ ।

मैथिलीकथा लेख्ने झन्डै ५० जना विद्वान्हरू छन्, जसमध्ये प्रमुख हुन्– प्रो. हरिमोहन झा, डा. काञ्चीनाथ झा, उपेन्द्रनाथ झा, सुधांशुशेखर चौधरी, गोविन्द झा, डा. ब्रजकिशोर वर्मा, चन्द्रनाथ मिश्र आदि ।

यस कालका मैथिलीकथाहरूलाई निम्नलिखित भागमा बाँड्न सकिन्छ–
१) भावुकताप्रधान, २) यथार्थवादी, ३) समाजवादी, ४) मनोवैज्ञानिक, ५) सेक्सप्रधान, ६) हास्य-व्यङ्ग्यप्रधान, ७) ऐतिहासिक, ८) राजनीतिक, ९) पत्रात्मक, १०) प्रतीकात्मक, ११) लोककथात्मक, १२) पशुकथा, १३) सत्यकथा, १४) मिनीकथा, १५) रेखाचित्र, १६) रोपोर्ताज, १७) गप्प ।

स्वतन्त्रताकालीन मैथिली-निबन्ध एवं आलोचना

यस कालका निबन्धकारहरूलाई यसरी वर्गीकृत गर्न सकिन्छ–
१) वर्णनात्मक २) विचारात्मक, ३) व्यक्तिगत, ४) लोकतात्त्विक, ५) भावात्मक, ६) हास्य-व्यङ्ग्यप्रधान, ७) सामयिक ।

मुसलमानहरूको मैथिलीसेवा

मैथिली-साहित्यमा एउटा अत्यन्त गौरव-पूर्ण अध्याय मुसलमानहरूको मैथिली-साहित्यको सेवा हो। यस कालमा केही शिक्षित मुसलमानहरूले आफ्नो विशिष्ट प्रतिभाको उपयोग मैथिली रचनामा गरेका छन्। तीमध्ये प्रमुख हुन्– शौकत खलील, फजलूर रहमान, हाशमी, हसन इमाम, एजाज बामिल, सैफ र हमानी, शेख शब्बीर अहमद 'जख्मी', मोहम्मद नाजिम रिजवी आदि ।

शौकत खलील मैथिलीका एउटा असल कथाकार थिए । फजलूर रहमान हाशमी मैथिलीका राम्रा कवि हुन् । सैफ रहमानी मैथिलीका अर्का विशिष्ट मुसलमान कवि हुन् । शेख शब्बीर अहमद 'जख्मी' साहेबका मैथिली-कवितामा सत्यान्वेषणको साथै हृदयको तन्मयता, सरसता, लयात्मकता आदि गुण देखिन्छन्। मोहम्मद नाजिम रिजवी नबाजको महत्त्व बडो सुन्दर ढङ्गले मैथिली-कवितामा देखिएको छ ।

महिलाहरूको मैथिलीसेवा

यस कालको मैथिली-साहित्यको इतिहासको अर्को अध्याय महिलाहरूको मैथिली-साहित्यको सेवा हो। मैथिलीका समस्त महिला साहित्यकारहरूले निम्नलिखित तीन तरहले मैथिली-साहित्यको सेवा गरेको देखिन्छ–
१) इतिहास र पुराणका कथामा आधारित ग्रन्थहरूको रचना गरेका छन्, २) नारी-समाजको लागि उपयोगी निबन्ध लेखेका छन्, ३) आ-आफ्नो विशिष्ट सर्जनात्मक एवम् आलोचनात्मक परिचय आफूद्वारा लेखिएका मैथिली-साहित्यमा दिएका छन्।

नेपालीय मैथिली-साहित्य

मैथिली-साहित्यको समारम्भ नेपाली सिद्ध कविहरूद्वारा भयो । यिनका विश्वस्त मैथिली-साहित्य-सङ्ग्रह नेपालमा

प्राप्त भएका छन् । कवि शेखराचार्य ज्योतिरीश्वर ठाकुर- द्वारा रचित धूर्तसमागम (सन् १३२४ इ.) नाटक र वर्णरत्नाकर गद्यग्रन्थ नेपालको तराईक्षेत्र सिमरौनगढमा प्राप्त भएका छन् । ज्यातिरीश्वरले आफ्नो पहिलो उक्त नाटक लेखेर मैथिली-साहित्यमा नाटकको रचना प्रारम्भ गरी भविष्यको साहित्यको लागि प्रेरणास्रोत भएका छन् जसको प्रमाणस्वरूप यिनका परवर्ती साहित्यकार विद्यापति ठाकुरको साहित्यमा परिलक्षित हुन्छ ।महाकवि विद्यापतिले राजा शिवसिंहका राजपरिवारको साथ जनकपुरदेखि करीब एक कोस दक्षिण बनौलीका राजा पुरादित्य- (जो राजा शिवसिंहका घनिष्ठ मित्र थिए)- को राजदरबारमा प्राय: बाह्र वर्षसम्म संरक्षित भई बस्ता लिखनावली नामक पत्रावली तथा श्रीमद्भागवतको अनुवाद पनि गरे । उनले आफ्नो मैथिली-पदावलीको महत्त्वपूर्ण अंश पनि सम्पादन यसै बनौलीमा गरेका थिए ।

त्यसपछि मोरङ्गका तात्कालिक राजा केशनारायणले मैथिलीपदावलीका रचना गरेका हुन् । सेनवंशीय हरिहर इन्द्रसेनका आश्रित कवि उमापति उपाध्यायले पारिजातहरण नाटकको रचना गरेका हुन् ।

तत्पश्चात् नेपालको मध्यकाल (मल्लकाल) मैथिली-साहित्यको स्वर्णयुग हो । यस कालको विपुल मैथिली-साहित्यका अधिकांश पाण्डुलिपिहरू काठमाडौंस्थित राष्ट्रिय अभिलेखालयमा सुरक्षित छन् । यस कालका केही नाटकहरूको सूची मध्यकालीन परिच्छेदमा प्रस्तुत भइसकेको छ ।

मध्यकालपछि नेपाली मैथिली-साहित्यको गतिविधि आधुनिक कालको प्रारम्भ नहुन्जेल अवरुद्ध देखिन्छ ।

आधुनिक कालमा मैथिली-साहित्यका सर्वश्रेष्ठ कवि पण्डित जीवनाथ झाद्वारा रचित कल्पना, वेणुनाद, नरेन्द्र-विजय र दुर्गाविजय नाटकहरूको प्रदर्शन भयो, साथै उनको रावणवध महाकाव्य पनि प्रकाशित भयो ।

नाटकको विधामा महेन्द्र मलङ्गियाका रचना लक्ष्मणरेखा खण्डित, एक कमल नोर मे, जुआएल कनकनी, ओकरा आँगन मे बारहमासा र काठलोक अति प्रसिद्ध नाटक छन् । वासुदेव ठाकुरको नाटक भगवान् सत्यनारायण उल्लेखनीय छ । श्री रामभरोस कापडीद्वारा रचित रानी चन्द्रावती, योगेन्द्रसिंह नेपालीद्वारा रचित (अप्रकाशित तर प्रदर्शित) नाटक शाहवंशका देन, धनुषयज्ञ, सुदर्शनद्वारा रचित (अप्रकाशित) लोक की कहत पनि प्रसिद्ध छन् ।

डा. धीरेश्वर झा 'धीरेन्द्र'द्वारा रचित उपन्यास भोरुकवा, कादो आ कोइला, ठुमकि बहु कमला धेरै प्रख्यात छन् । श्यामा झाद्वारा लेखिएका उपन्यास विनु माइक बेटी र कुँवर कान्तद्वारा लेखिएका उपन्यास सेहन्ता उल्लेखनीय छन् ।

डा. धीरेश्वर झाद्वारा लेखिएका त्रिपुन्ड (प्रबन्धकाव्य), बागीश्वरी (अप्रकाशित महाकाव्य), करणा भरल गीत हमर (काव्य), हमर हंगरमे टांगल कोट (काव्य), रामभरोस कापडी 'भ्रमर' ले लेखेको नहि भाव नहि (काव्य), रमाकान्तले लेखेको काव्य व्यथा, पं. दामोदर शर्माले लेखेको कविता-सङ्ग्रह आत्मज्ञान र खण्डकाव्य सीता-स्वयंवर प्रसिद्ध छन् ।

नेपालको आधुनिक मैथिली-साहित्यमा पं. जीवनाथ झाको ठूलो योगदान छ । उहाँका कृतिबाट प्रभावित भएर पं. श्रीकृष्ण मिश्र, रमाकान्त झा, सुन्दर झा 'शास्त्री', योगेश्वर झा, मथुरानन्द चौधरी, यदुवंशलाल चन्द्र, राधाकान्त दास, बद्रीनाथ झा, सुरेश झा र कृष्णप्रसाद उपाध्यायले मैथिली-साहित्यको

काव्यक्षेत्रमा ठूलो योगदान दिएका छन् ।

आधुनिक मैथिली-साहित्यमा पं. जीवनाथ झा र डा. धीरेश्वर झा 'धीरेन्द्र' आधारस्तम्भ भई मार्गदर्शकको रूपमा उदित भएका छन् । १९६० इ. अघिको नेपाली मैथिली-साहित्यको ऐतिहासिक काललाई पं. जीवनाथ झाको काल मान्न सकिन्छ । उहाँको काम विशेषत: काव्यरचनामा सीमित रह्यो । त्यसपछिको नेपाली मैथिलीको इतिहासलाई धीरेन्द्रकाल भन्न सकिन्छ, जुन विविध विधागत र सुनियोजित देखिन्छ ।

डा. धीरेन्द्रद्वारा प्रभावित र धीरेन्द्रकालका महत्त्वपूर्ण, बहुचर्चित कवि र लेखकहरू हुन्– डा. राजेन्द्र विमल, रेवतीरमण लाल, भुवनेश्वर पाथेय, रामभरोस कापडी 'भ्रमर', रामनारायण सुधाकर, उपाध्याय भूषण, अयोध्यानाथ चौधरी, लक्ष्मण शास्त्री, श्रीमती सरस्वती कापडी, श्रीमती वीणा विमल, कुँवरकान्त, रामभद्र, उदयकान्त ठाकुर, रामप्रसाद स्वीरज, नमोनारायण झा, रुद्रनारायण झा, राजेश्वर नेपाली, योगेन्द्र नेपाली, कन्दर्पनारायण लाल, कुमार झा, प्रतापनारायण झा, श्यामसुन्दर कापडी 'शशी' ।

नेपाली मैथिली-समीक्षाको साहित्य-विकासमा योगदान दिनेहरूमा पं. जीवनाथ झा, डा. धीरेन्द्र, प्रो. ब्रजकिशोर ठाकुर, डा. राजेन्द्र विमल, डा. युगेश्वरप्रसाद वर्मा, प्रो. उपेन्द्रप्रसाद 'कमल', सुन्दर झा 'शास्त्री', वैद्यनाथ झा, प्रो. वीरकान्त झा, प्रो. पशुपति झा, रेवतीरमण लाल र परमेश्वर कापडी मुख्य हुन् ।

मैथिली-गल्पविधामा डा. धीरेश्वरका तीनवटा कविता-सङ्ग्रह प्रकाशित छन् । यिनमा करीब ५० वटा कथा छन् । गल्पक्षेत्रमा योगदान दिनेहरूमध्ये डा. धीरेन्द्र, प्रो. ज्ञराजेन्द्रकिशोर, प्रो. विजयेन्द्र झा, प्रो. लोकेश्वर 'व्यथित', प्रो. राजेन्द्र विमल, रेवतीरमण लाल, रामभरोस कापडी 'भ्रमर', रामभद्र, अयोध्यानाथ चौधरी, भुवनेश्वर पाथेय, महेन्द्र मलङ्गिया, सुरेन्द्र लाभ, रामनारायण सुधाकर प्रमुख हुन् ।

मैथिली-गल्पलाई यसरी वर्गीकरण गर्न सकिन्छ–

१) पहाडी जनजीवनमा लेखिएका कथाहरू
२) पारिवारिक जीवनका कथा
३) सामाजिक जीवनका कथा
४) जासूसी कथा
५) कथा-रिपोर्ताज
६) राजनीतिक गल्प
७) यौन मनेविश्लेषणात्मक गल्प
८) बाल-मनोविज्ञानका गल्प
९) प्रेमकथा
१०) वृद्धवृद्धाका मन:स्थितिका गल्प
११) अस्तित्ववादी कथा
१२) नारी-मनोवैज्ञानिक गल्प
१३) शिकारकथा
१४) प्रतीकात्मक कथा
१५) उपेक्षित जनजातिका कथा

मुक्तक-कविताक्षेत्रमा योगदान दिनेहरूमा डा. धीरेन्द्र, डा. राजेन्द्र विमल, रेवतीरमण लाल, भुवनेश्वर पाथेय 'भ्रमर', अयोध्यानाथ चौधरी, रामनारायण सुधाकर, उदयकान्त ठाकुर, लोकेश्वर 'व्यथित' र चन्द्रशेखर लाल उल्लेखनीय हुन् ।

यसै गरी गीतको क्षेत्रमा अनन्तविहारीलाल दासको स्थान सर्वोपरि छ । यसबाहेक डा. धीरेन्द्र, डा. विमल, रामभरोस कापडी 'भ्रमर', सुन्दर झा 'शास्त्री', योगेन्द्र नेपाली, दिगम्बर, दिनमणि आदिका गीतमा भावबोध, करुणा तथा धार्मिकता आदिका विभिन्न भाव प्रस्तुत छन् ।

मैथिली-साहित्यको हास्य-व्यङ्ग्यको क्षेत्रमा

सुन्दर झा 'शास्त्री', कुमार झा, नमोनारायण ठाकुर आदिले महत्त्वपूर्ण योगदान दिएका छन् ।

अन्तरवार्ताको क्षेत्रमा रेवतीरमण लाल र रामभरोस कापडी 'भ्रमर' विशेष उल्लेखनीय हुन् ।

आधुनिक नेपालमा लेखिएका मैथिली-उपन्यासहरूका केही उल्लेखनीय विशेषता यी हुन्–

१) मैथिली-साहित्यका प्रथम आञ्चलिक उपन्यास भोरुकवा हो ।

२) जनकपुर अञ्चल शीशापानीक्षेत्रको जीवनसम्बन्धी चित्र डा. धीरेन्द्रले लेखेको **ठुमुकि बहु कमलामा** उद्धृत गरिएको छ ।

३) नेपालकी पहाडी केटीको चरित्र पहिलोपटक **ठुमुकि बहु कमलामा** चित्रित भएको छ ।

४) गाउँ र शहरी जीवनको एकैसाथ मार्मिक चित्रण डा. धीरेन्द्रले लेखेको **कादो आ कोइलामा** प्रस्तुत भएको छ ।

५) नेपालकी एक मात्र मैथिल महिला उपन्यासकार श्यामा झाद्वारा लेखिएका **बिनु माइक बेटीमा** नारीजीवनको व्यथा बडो मार्मिक तरीकाले चित्रित भएको छ ।

६) आधुनिक नेपालमा लेखिएको प्रत्येक उपन्यास यथार्थवादी छ र धेरैजसो उपन्यासहरूमा आत्मकथात्मक तत्त्व (Autobiographical Element) पाइन्छ ।

नेपाली मैथिली-साहित्यको विकासमा नेपालमा प्रकाशित पत्र-पत्रिकाहरूको पनि ठूलो भूमिका छ । **नव-जागरण** (जनकपुर), **फूलपात** (काठमाडौं), **इजोत** (काठमाडौं), **मैथिली** (विराटनगर), **वीणा** (राजविराज), **हिलकोर** (झापा), **सनेश** (काठमाडौं), **अर्चना** (जनकपुर), **गामघर** (जनकपुर), **औजुर** (जनकपुर), **हिलकोर** (मेची), **जनक** (जनकपुर), **दूमिधान** (राजविराज) यी पत्र-पत्रिकाहरूले मैथिली भाषाको प्रचार र प्रसार गर्नमा निकै मद्दत पुर्‍याएका छन् ।

नेपाली मैथिलीको विकासमा कुनै विधा छुटेको छैन । समष्टिरूपमा स्थिति अत्यन्त उत्साहवर्धक छ । नेपाली मैथिलीधारासित सम्बद्ध साहित्यकारहरू व्यापक रूपले मैथिली-साहित्यको अपरिहार्य अङ्ग बनिसकेका छन् ।

– अ. चौ.

यथार्थवाद (रियलिज्म)– 'यथार्थवाद', 'यथार्थ' र 'वाद' दुई शब्दको योगबाट बनेको संस्कृत तत्सम शब्द हो । 'यथार्थवाद' शब्दको शाब्दिक अर्थ हुन्छ– यथार्थ जस्तो छ, ठीक त्यस्तै भन्नु । त्यसो भए 'यथार्थ' के हो त ? जस्ताको तस्तो, ठीक-ठीक, खसोखास, सत्य वा वास्तविक जे हो त्यही नै 'यथार्थ' हो । शास्त्रीय भाषामा भन्ने हो भने इन्द्रियबाट वस्तुबारे प्राप्त हुने ज्ञान नै 'यथार्थ' हो । सामान्यतया यही 'यथार्थ' सम्बन्धी सिद्धान्त नै 'यथार्थवाद' हो ।

वास्तवमा 'यथार्थवाद' सत्यसम्बन्धी सिद्धान्तविशेषसँग सम्बद्ध छ । 'यथार्थ के हो त ?' भन्ने प्रश्नको उत्तर खोज्ने प्रसङ्गमा नै पाश्चात्य दर्शनमा यथार्थवाद प्रथमतः झल्केको हो । पाश्चात्य दर्शनका प्रथम प्रवक्ता प्लेटो भन्छन्– 'प्रत्यय नै यथार्थ हो ।' अर्थात् बाह्य संसार यद्वा भौतिक संसारको वस्तु नभई तिनको प्रत्यय, प्रतीति वा विचार नै यथार्थ हो र यही नै प्रथम वा मूल सत्य हो । भौतिक जगत् चाहिं उक्त मूल सत्यको अनुकरण मात्र हुनाले यथार्थमा यो सत्यदेखि टाढा छ । रहस्यवादी, अध्यात्मवादी एवम् आदर्शवादी प्लेटोको यो यथार्थ वा सत्यसम्बन्धी चिन्तन वास्तवमा वस्तु-यथार्थभन्दा बढी परम वा दिव्य यथार्थप्रति उन्मुख रहेको र आजको यथार्थसम्बन्धी अत्यधिक वस्तुपरक धारणाभन्दा नितान्त

विपरीत रहेको प्रस्टै छ ।

'यथार्थवाद' दर्शन र साहित्य दुवै क्षेत्रमा उत्तिकै प्रचलित शब्द हो । दर्शनको क्षेत्रमा 'यथार्थवाद' भन्नाले भौतिक जगत् नै वास्तविक हो र यो मानसिक जगत्मा आधारित नभएर स्वतन्त्र सत्तावान् हुन्छ भन्ने सिद्धान्तविशेष बुझिन्छ भने साहित्यको क्षेत्रमा चाहिं 'यथार्थवाद' शब्दले संसारमा जुन वस्तु जस्तो छ त्यस्तै रूपमा त्यसको ठीक-ठीक चित्रण-वर्णन गर्नुपर्छ भन्ने सिद्धान्तविशेषलाई सम्झाउँछ । एक दार्शनिक सिद्धान्तको रूपमा 'यथार्थवाद' वस्तुजगत्को स्वतन्त्र अस्तित्वलाई सर्वोपरि मान्यता प्रदान गर्दै तथा वस्तु-सत्यमा अगाध आस्था राख्दै यो वस्तुजगत्लाई व्यक्तिको ज्ञानले प्रभावित पार्न वा त्यसमा कुनै परिवर्तन ल्याउन सक्तैन, अनि यो जगत् सार्वजनिक हुन्छ अर्थात् कुनै पदार्थ एउटाको लागि जस्तो छ सबैको लागि त्यस्तै नै हुन्छ भन्ने एक अनीश्वरवादी सिद्धान्त ठहरिन्छ भने एक साहित्यिक सिद्धान्तको रूपमा चाहिं यस वादले जीवन र जगत्को वस्तुपक्ष जस्तो छ त्यस्तै रूपमा त्यसलाई प्रस्तुत गर्ने तथा जीवन र जगत्बीचको सम्बन्धले मान्छेको जीवनमा देखा पर्ने वास्तविकतालाई जस्ताको तस्तै अङ्कित गर्ने साहित्यिक मान्यताविशेषलाई बुझाउँछ । वस्तुत: संसारमा वस्तु जस्तो छ त्यस्तै रूपमा त्यसको ठीक-ठीक चित्रण-वर्णन गर्नुपर्छ, समाजको यथार्थ स्थिति, खसोखास सत्य वा वास्तविक कुराको उद्घाटन गर्नुपर्छ भन्ने एक किसिमको साहित्य-कलासम्बन्धी सिद्धान्त नै 'यथार्थवाद' हो र यही यथार्थवाद नै यहाँ हाम्रो चासोको विषय हो ।

वास्तवमा भौतिकवादी यद्वा यथार्थवादी दर्शन र विज्ञान जस्तै यथार्थवादी साहित्य पनि भौतिक जगत्लाई नै वास्तविक मान्दछ । इन्द्रियातीत र अलौकिक रहस्यमय कुरालाई यो स्वीकार्दैन । यो धार्मिक-नैतिक मान्यता र परम्परागत विधि-निषेधलाई प्रश्नसूचक दृष्टिले हेर्छ । यसको आग्रह 'शिवम्' र 'सुन्दरम्' प्रतिभन्दा 'सत्यम्' प्रति बढी हुन्छ । तर यथार्थवादी सत्य निरपेक्ष सत्य होइन, किन्तु देश–कालसापेक्ष सत्य हो । यही सापेक्ष सत्य-अनुसार नै यथार्थवाद जीवनका मूल्य र मान्यताहरूको निर्धारण गर्छ । यसउसले यथार्थवादी जीवनदृष्टिलाई संक्षेपमा भौतिकवादी दर्शन एवं विज्ञानबाट प्रेरित-प्रभावित वस्तु-परक एवं आधुनिक जीवनदृष्टि भन्न सकिन्छ ।

यथार्थवादलाई अङ्ग्रेजीमा 'रियलिज्म' भनिन्छ। आफूलाई लागेको, आफूले भन्ठानेको वा कल्पना गरेको नभई खास तथ्यमा आधारित रहेको यथार्थ वा वास्तविकतालाई अङ्ग्रेजीमा 'रियल' भनिन्छ र वास्तवमा यही 'रियल' मा आधारित सिद्धान्त नै 'रियलिज्म' हो । खास गरेर कला-साहित्यका सन्दर्भमा यथार्थ जीवन र खसोखास तथ्यलाई निष्पक्ष र निडर भई पूरा इमान्दारीसाथ ठीक-ठीक तरीकाले अथवा भनूँ वस्तुगत ढङ्गले तिनका कटु, नराम्रा र वेदनादायी कुराहरूलाई समेत कत्ति पनि तलमाथि नपारी र तिनको आदर्शीकरण नगरीकन चित्रण-अङ्कन गर्नुपर्छ तथा वर्णन-विवरण प्रस्तुत गर्नुपर्छ भन्ने मान्यता वा सिद्धान्त नै 'रियलिज्म' वा 'यथार्थवाद' हो ।

यसरी हेरेर ल्याउँदा 'यथार्थ' मा आधारित सिद्धान्त वा यथार्थवाद वाह्य वा भौतिक जगत्सित नै विशेष रूपमा सम्बद्ध देखा पर्छ । हुनत वस्तु-यथार्थ जस्तै मानसिक यथार्थ वा अन्तश्चेतनाको यथार्थ पनि यथार्थ नै हो भन्ने चलन छ, परन्तु मानसिक वा आन्तरिक यथार्थ खासमा मनोविज्ञानको विषय हो र यसलाई केही हदसम्म 'अतियथार्थवाद'-अन्तर्गत पार्न सकिन्छ भने यथार्थवादको

सम्बन्ध चाहिं मूलत: इन्द्रिय-गोचरबाट वस्तुजगत् र समाज-जीवनबारे प्राप्त हुने ज्ञान वा बाह्य यथार्थसित नै रहन्छ । वास्तवमा वस्तुजगत् र समाज- जीवनको यथार्थ नै यथार्थवादको खास आफ्नो परिधि हो ।

यथार्थत: हामीले देखिरहेको, भोगिरहेको र हामी बसिरहेको, बाँचिरहेको यो भौतिक जगत् नै हाम्रो भावजगत्को आधार हो । जीवन-जगत्को पुन: सृजनमा संलग्न साहित्यकार-कलाकारहरू यस भौतिक जगत्बाट प्रत्यक्ष वा परोक्ष रूपमा प्रेरित-प्रभावित भएर नै आ-आफ्ना वैशिष्ट्य र मौलिकताअनुसार साहित्यकलाको सिर्जना गर्छन् । यसरी साहित्य र कलाको सम्बन्ध वस्तुजगत्का यथार्थतासित रहने कुरा स्वत: सिद्ध छ । साहित्य-कला वस्तुत: जीवनजगत्को प्रतिरूप हो र यसमा प्रतिबिम्बित हुने वास्तविक जीवनको याथातथ्यले यसको यथार्थवादी स्वभावलाई औंल्याउँछ । वास्तवमा साहित्य-कलाको यही यथार्थवादी स्वभावलाई र यसले गर्ने जीवनजगत्को यथार्थ रूपको चित्रण-अङ्कनलाई नै यथार्थवादको संज्ञा प्रदान गरिएको हो । यसैले साहित्यमा यथार्थवाद भन्नाले एक विशेष किसिमको चिन्तन-पद्धतिको साथै यसको विशिष्ट शिल्पपद्धति समेत बुझिन्छ ।

वस्तुत: यथार्थवाद सुधारक साहित्यको प्रथम अस्त्र हो । कुनै पनि सामाजिक स्थितिप्रति विद्रोह गर्दा साहित्यकार त्यसको यथार्थवादी चित्र उपस्थित गर्दछ । यसरी आफ्ना पाठकको मनमा त्यस आक्रोशलाई जन्म दिन चाहन्छ जुन विना कुनै पनि सुधार, परिवर्तन अथवा क्रान्तिको कल्पना गर्न सकिंदैन ।

साहित्यमा 'यथार्थवाद' भन्नाले सामान्यतया समाजशास्त्रीय चिन्तनद्वारा प्रभावित सामाजिक यथार्थवाद नै बुझिन्छ, तर यसको बढ्दो प्रगति र प्रयोगले गर्दा यसको सैद्धान्तिक रूपमा वैविध्य देखा परेको छ । आज यथार्थवादलाई सामाजिक यथार्थवादको अतिरिक्त समाजवादी यथार्थवाद, ऐतिहासिक यथार्थवाद, आलोचनात्मक यथार्थवाद तथा विवेचनात्मक यथार्थवाद जस्ता विभिन्न शाखामा विभाजित गरिन्छ ।

यथार्थवादका उपर्युल्लिखित अनेक शाखाहरूमध्ये सामाजिक यथार्थवादको चरम विकास प्रकृतवाद (नेचुर्‍यालिज्म) को रूपमा भएको भेट्टिन्छ । अर्को शब्दमा भन्ने हो भने प्रकृतवाद सामाजिक यथार्थवादकै विकास यद्वा एक नयाँ रूप मानिन्छ । यसो हुनाले नै यथार्थवाद र प्रकृतवाद प्रयोगात्मक रूपमा पर्याप्त समानता राख्तछन् । यी दुवै वाद वस्तुसत्यमा विश्वास गर्छन् र संसारको पदार्थपक्ष र तदनुरूप मानवीय प्रकृतिको निरूपणमा प्रवृत्त हुन्छन् । प्राकृतिक र मानवीय याथातथ्यमा विश्वास गर्ने यी दुवै वाद वस्तुपरकतामा सक्रिय हुन्छन् । समानताका यिनै प्रमुख बुँदाहरूको आधारमा बाल्जाक, फ्लुबर्ट तथा बनेट जस्ता साहित्यकारहरू यथार्थवादी र साथै प्रकृतवादी पनि मानिन्छन् । यसो भए तापनि सैद्धान्तिक र दार्शनिक स्तरमा भने यी दुई वादबीच असमानताका बुँदाहरू पनि दृष्टिगोचर हुन्छन् । यथार्थवादले केवल जीवनका सत्यको चित्रणमा चाख राख्छ भने प्रकृतवाद सामाजिक परिवेशलाई समेत समेटेर हिंड्न चाहन्छ र यसले पूँजीवादी तथा वैभव-विलासको चम्किलो वातावरणमा मानव-प्रकृतिमा आएका विकृतिहरूको विश्लेषणमा बढ्ता ध्यान दिन्छ । यथार्थवादी दृष्टिको एक विशेषता कृतिकारको निर्वैयक्तिकता तथा जीवनप्रति उसको निरपेक्ष दृष्टिकोण हो भने यसको विपरीत प्रकृतवादी कलाकारका कृतिहरूमा उसको व्यक्तित्व पनि प्रगटिएको देखा पर्छ । सारांशमा भन्ने हो भने समाजको

हेय, अश्लील, फोहर र निषिद्ध ठानिएका प्रदेशको यात्रा यथार्थवादले होइन, प्रकृतवादले गर्छ ।

यथार्थवादको अर्को शाखा समाजवादी यथार्थवाद साहित्यमा प्रगतिवाद वा नव-यथार्थवाद नामले बढी प्रसिद्ध छ र यो मार्क्सवादी सिद्धान्तको साहित्यिक संस्करण मानिन्छ । मार्क्सवादी सिद्धान्तको प्रभावमा हफम्यानले 'तन्तुवाय' लेखेपछि यस धारामा सृजना थालिएको हो । रूसी समालोचक प्लेखानोभ र अङ्ग्रेजी समालोचक कडवेल यस धाराका उच्चतम समालोचक मानिन्छन् । रूसमा खास गरेर 'आमा' उपन्यासका रचयिता गोर्कीले यस धारालाई सृजनात्मक गतिशीलता प्रदान गरेका हुन् । विशेष गरेर सन् १९३५ मा पेरिसमा 'प्रतिशील लेखक सङ्घ' को स्थापना भएपछि यसको क्रियाकलापद्वारा यस धारा वा वादले अन्तरराष्ट्रिय स्वरूप प्राप्त गर्न थालेको हो । यसै क्रममा सन् १९६२ को बेलायतमा 'नयाँ हस्ताक्षर' अभियानको रूपमा अडेन, स्पेन्डर आदिद्वारा यस धारामा उल्लेख्य कविता-प्रयोग भएको देखा पर्छ ।

यसै गरी ऐतिहासिक यथार्थवाद ऐतिहासिक यथार्थ स्थिति-परिस्थितिहरूको अङ्कन-प्रतिबिम्बनसित सम्बद्ध देखा पर्छ भने आलोचनात्मक यथार्थवादले समाजजीवनका विकृति-विसङ्गतिहरूतर्फ आलोचनात्मक दृष्टि समेत दौडाउने साहित्य रचनासित विशेष सम्बन्ध राख्दछ, अनि विवेचनात्मक यथार्थवादले चाहिं यथार्थको छनोटमा पनि अभिरुचि राख्दै जनसमाजको घटना, परि-स्थिति र भाषालाई केही स्वल्प रङ्ग दिएर प्रस्तुत गर्नुपर्छ भन्ने धारणा अँगाल्दछ । यी बाहेक यथार्थवादको एउटा शाखा 'विशुद्ध यथार्थवाद' पनि हो । विशुद्ध यथार्थवादलाई चाहिं समाज-जीवनका परिप्रेक्ष्य र गतिविधिको पूर्ण विवरण दिने खुला क्यामरा भने हुन्छ अर्थात् यो ज्यादा फोटोग्राफिक हुन्छ ।

साहित्यिक सन्दर्भमा रोमान्टिकवाद र आदर्शवादविरुद्ध तात्पर्यमा यथार्थवादको प्रयोग हुन्छ । रोमान्टिक अभियानमा आत्मवादी जर्मन दार्शनिक कान्टको जस्तै भूमिका यथार्थवादी अभियानमा समाजशास्त्रका अग्रणी चिन्तक फ्रान्सका अगस्तस कोन्तको रहेको छ । कोन्तको भाववाद (पोजिटिभिज्म) ले बाह्य तथ्यकै साक्ष्य मात्र स्वीकार्छ र यथार्थवादी मूल धारणा पनि यही हो । वस्तुतः रोमान्टिक आत्मपरकताको विपरीत वस्तुपरकता वा वस्तुगत यथार्थप्रतिको निष्ठा नै आजको यथार्थवाद हो । अतएव साहित्य-प्रचलित यथार्थवाद वा भनूँ यथार्थवादी साहित्य वास्तविक जीवन र संसारसँग निकट रूपमा सम्बद्ध रही समाजगत वस्तुपरकतामा विशेष जोड दिन्छ । वास्तवमा यही सामाजिक वस्तुगतता वा सामाजिक वस्तुतथ्यको प्रस्तुतीकरण नै यथार्थवादको मूलभूत प्रवृत्ति पनि हो । यथार्थवादी साहित्यको अभियानमा आत्मतत्त्वका साथै शिल्पतत्त्व पनि गौण बन्न गएको देखिन्छ । यसो हुनाले नै प्रयोगमा यथार्थवादी साहित्यले वस्तुपरक र विवरणपरक मात्र होइन, अपितु नितान्त शिल्पहीन र फोटोग्राफिक ढङ्गले पनि विषयवस्तुको चित्रण-अङ्कन प्रस्तुत गर्छ । यसैकारण यसमा साहित्यकारका अनुभूति र आत्मपरक भावनाको प्रवेश काम्यभन्दा वर्ज्य मानिन्छ । यसप्रकार सत्यप्राप्तिको निम्ति विशुद्ध वस्तुपरक मार्ग अँगाल्न सकिन्छ भन्ने यथार्थवादी दर्शनकै मान्यता यथार्थवादी साहित्यले पनि अँगालेको पाइन्छ । तर यस्तो विशुद्ध यथार्थवादी साहित्यको कलात्मक गुणस्तर भने त्यति उठ्न सकेको हुँदैन । त्यसैले साहित्यकार-कलाकारले यथार्थवाद यथार्थको कोरा प्रतिबिम्ब

मात्र नभएर नयाँ यथार्थको सृष्टि गर्ने कार्यको सक्रिय अंशियार पनि हो भन्ने कुरालाई कहिल्यै बिर्सनु हुँदैन ।

यसो त यथार्थवादी प्रवृत्ति प्रायः सबैजसो देशका विभिन्न समयका साहित्यमा पनि पाइन्छ । दृष्टान्तको लागि पूर्वमा 'रामायण' लाई पूर्णतया आदर्शवादी कृति मानिए तापनि 'महाभारत' लाई तदपेक्षया यथार्थवादी मान्न सकिन्छ । यस्तै प्राचीन ग्रिसेली साहित्यमा साधारणभन्दा श्रेष्ठतर पात्रहरूको चित्रण गर्ने तथा जीवनका उच्च आदर्शमा प्रतिष्ठित त्रासदी वा दुःखान्त कृतिहरूको मूलभूत आधार आदर्शवाद भए तापनि मनुष्यका सामान्य प्रवृत्तिको स्वरूप उपस्थित गर्ने तथा सर्वसाधारण पात्रहरूको चित्रण गर्ने प्राचीन ग्रिसेली प्रहसन वा सुखान्त नाटक यथार्थवादी प्रवृत्तिका देखिन्छन् । विशेषतः इसाई धर्मको प्रभावमा ईश्वर र जीवनको सम्बन्धलाई लिएर त्याग र संयमको शिक्षा दिने युरोपेली मध्यकालीन रहस्यवादी साहित्य पूर्णतया आदर्शवादमा आधारित रहेको देखिन्छ, परन्तु त्यसवेला पनि यथार्थपरक लोकसाहित्यको निर्माण हुन छाडेन । जनसमाजका सरल-सहज प्रवृत्तिहरूको परिचायक लोकगीत, लोककथा तथा लोकनाटच जस्ता तत्कालीन साहित्यको प्रमुख धारा वस्तुतः यथार्थवादी नै थियो । मध्ययुगका प्रमुख कवि दाँतेकै काव्यमा पनि मुख्यतया आदर्शवाद र धार्मिकता नै पाइए तापनि ती आदर्श र धार्मिकता अपेक्षाकृत बढी व्यापक र लोकआदर्शको नजीक देखा पर्छन् । पछि साहित्यमा उक्त धार्मिक आदर्शवादको विरुद्ध मानवताको प्रतिष्ठा हुन थाल्यो र यसले गर्दा त्यहाँ जीवन-जगत्परक यथार्थवादी प्रवृत्ति देखा पर्न थाल्यो । यस प्रवृत्तिको स्पर्श पनि परेका अङ्ग्रेजी साहित्यकार भए– विशेष गरेर विश्वविख्यात नाटककार विलियम शेक्सपियर (सन् १५६४-१६१६) तथा महान् कवि जोन मिल्टन (सन् १६०८-७४) ।

शेक्सपियरले आफ्ना नाटकहरूमा यथार्थवादी प्रवृत्तिको आंशिक प्रयोग गरको पाइन्छ। आफ्ना नाटकहरूमा उनले एलिजाबेथ युगका विश्वास, फेशन र प्रचलनहरूको यथार्थ चित्रण पनि गरेका छन् । आफ्ना पात्रपात्रीहरूको अन्तर्मनको यथार्थ र सूक्ष्म व्याख्या-विवेचनामा तथा प्रेम र घृणा, क्रोध र दया, ईर्ष्या र जलन, वेदना र विरह जस्ता मानवीय मनका प्रायः सबैजसो शाश्वत र सार्वभौम भावहरूको सशक्त र कलात्मक अभिव्यञ्जनामा उनी अझ खप्पिस छन्, बेजोड छन् । यस दृष्टिले हेर्न हो भने भन्न सकिन्छ– शेक्सपियरले केवल अङ्ग्रेजी जनताको लागि अथवा भनूँ अङ्ग्रेज नागरिक र अङ्ग्रेजी राजदरबारको लागि मात्र लेखेनन्, अपितु समस्त विश्वमानवकै लागि लेखे । यस प्रकार शेक्सपियरेली साहित्य बाह्य वा भौतिक जगत्को यथार्थ र आन्तरिक वा अन्तश्चेतनाको यथार्थ यी दुवै यथार्थतिर प्रवृत्त रहेको पाइन्छ ।

इसाको सत्रौं शताब्दीमा इङ्ल्यान्डको इतिहासमा गृहयुद्धले एक यस्तो नयाँ परम्परा स्थापित गऱ्यो जसले जनतन्त्रको विकासमा ज्यादै महत्त्वपूर्ण परिवर्तन ल्याइदियो । विज्ञान र तर्कवादले नयाँ शक्ति धारण गर्दै थियो र व्यापार तीव्र गतिले विज्ञानानुमोदित क्रान्तितर्फ अगाडि बढ्दै थियो । यसै शताब्दीको प्रारम्भमा जन्मेका जोन मिल्टन इङ्ल्यान्ड अथवा भनूँ अङ्ग्रेजीका एक महान् कवि मात्र थिएनन्, अपितु उनी एक प्रखर गद्यलेखक पनि थिए । गृहयुद्धको वेला उनले जुन गद्यधाराको सृजन गरे त्यो समसामयिक अङ्ग्रेजी-साहित्यमा अनुपम मानिन्छ । मिल्टन अङ्ग्रेजी साहित्यका प्रायः

पहिला यस्ता लेखक हुन् जसले आफ्नो कलमको उपयोग जनसङ्घर्षको पक्षमा गरे। क्रमवेलको नेतृत्वमा उनले मानवताको विजयी भविष्यप्रति अद्भुत निष्ठा र आशा जगाइदिए । आफ्ना 'प्याराडाइज लस्ट' (सन् १९६७) तथा 'प्याराडाइज रिगेन्ड' र 'स्याम्सन एगोनिस्टस' (सन् १६७१) जस्ता परवर्ती कृतिहरूमा मात्र होइन, 'कोमस' जस्ता गृहयुद्धअघिका कवितामा पनि उनले जीवनका अन्त:संघर्षको जुन व्याख्या-विवेचना गरेका छन्, त्यसमा तत्कालीन इङ्गल्यान्डको ऐतिहासिक यथार्थ स्थिति-परिस्थितिहरूको प्रतिबिम्बन पनि पाइन्छ ।

उक्त प्रकारको यथार्थवादी प्रवृत्ति पूर्ववर्ती कतिपय साहित्य-रचनामा पनि पाउन सकिन्छ तापनि एक स्वीकारयोग्य साहित्यिक प्रयोगको रूपमा चाहिं यो वाद बेलायतमा इसाको अठारौं शताब्दीमा खास गरी अङ्ग्रेजीका उपन्यासकारद्वय डयानियल डिफो (सन् १६६०-१७३१) र हेनरी फिल्डिङ्ग (सन् १७०७-५४) का कृतिहरूमा केही मात्रामा देखा परेको मानिन्छ ।

सरल, प्राञ्जल एवं चलनचल्तीको भाषामा खास गरी मध्यम र निम्नमध्यमवर्गीय जनजीवनका यथार्थको अभिव्यिञ्जना गर्न चाहने डयानियल डिफो अङ्ग्रेजी-साहित्यमा खास उपन्यासविधाका आरम्भकर्ता मात्र मानिदैनन्, अपितु उनी यताउति घुमेर वैज्ञानिक अन्वेषण गर्ने आफ्नो समयका एक नामी पत्रकार पनि मानिन्छन् । यद्यपि उनका अन्य अनेक कृतिहरू पनि छन्, परन्तु उपन्यासको प्रारूपको क्षेत्रमा उनको उल्लेख्य कृति 'रबिन्सन क्रुसो' नै मानिन्छ। अङ्ग्रेजी साहित्यमा डिफोको एक विशिष्ट देन मानिने यस उपन्यासको पृष्ठभूमि काल्पनिक भए पनि यो डिफोको यात्रानुभूति र समसामयिक जीवनको यथार्थतामा आधारित रहेको छ ।

नाटक, निबन्ध, हास्यव्यङ्ग्यलेख प्रभृति अन्यान्य विधाहरूमा समेत निकै हात चलेका भए तापनि हेनरी फिल्डिङ्ग विशेषत: यथार्थवादी प्रवृत्तितर्फ केही मात्रामा उन्मुख उपन्यासाकारका रूपमा नै प्रसिद्ध छन्। अत्यन्त रोचक र रमाइलो पाराले लेख्ने फिल्डिङ्गका अनेकानेक कृतिमध्ये सर्वोत्कृष्ट रचना मानिन्छ– 'द हिस्ट्री अफ टम जोन्ज, अ फाउन्डलिङ्ग' (सन् १७४९) । यसलाई लेखक स्वयंले 'एक प्रहसनात्मक गद्य-महाकाव्य' (अ कमिक एपिक प्वेम इन प्रोज) भनेका छन् । हुनत यसको अशिष्टता-अश्लीलतालाई लिएर आलोचना पनि भएको छ, परन्तु यसका स्थायी अभिरुचिका चरित्रहरू, मानव-जीवन र यसका स्वभावसम्बन्धी गहन ज्ञान र अन्तर्दृष्टिहरू, उल्लास-उमङ्गदायी हास्य तथा मानवीयता र बौद्धिकता जस्ता कुराहरू चाहिं सार्वभौम सहमतिका बुँदा बनेका छन् ।

यी सब भए तापनि एक विशेष साहित्यिक सम्प्रदायको रूपमा चाहिं यथार्थवादको विकास वास्तवमा वैज्ञानिक उन्नति र दार्शनिक हेतुवादको प्रगतिको प्रभावबाट तथा नितान्त आत्मपरक अभिव्यक्तिको शैलीलाई अँगाल्दै भावुकताको प्रवाहमा बहिरहन र कल्पनाको स्वप्निल संसारमा विचरण गरिरहन चाहने रोमान्टिक प्रवृत्तिविरुद्ध एक प्रकारको विद्रोहबाट नै इसाको उन्नाइसौं शताब्दीमा आएर मात्र भएको हो ।

साँच्चै भन्ने हो भने यथार्थवादको विकासले समुच्चा यूरोपका सोच्ने-सम्झने ढङ्ग मात्र होइन, अपितु जिउने पद्धतिलाई नै समेत बदलिदियो, अनि साहित्य-कलाको प्रत्येक क्षेत्रमा पनि त्थ्यात्मकताको आग्रह बद्दै गयो । फलस्वरूप साहित्य तथा कलाको एक मात्र उद्देश्य जीवनको यायातथ्यको व्याख्या गर्नु रहन गयो । नैतिक र सामाजिक मूल्य-

मान्यताको लागि पनि यथार्थवादी साहित्य-कलामा कुनै स्थान रहन गएन । सुप्रसिद्ध चित्रकार कुर्बेले कलाका क्षेत्रमा यथार्थवादको मार्ग यतिखेर नै प्रशस्त तुल्याएका हुन् ।

यसै क्रममा साहित्यको सन्दर्भमा इसाको उन्नाइसौं शताब्दीमा रोमान्टिक र यथार्थवादी दुई परस्पर-विरोधी चेतनाहरूको विकास प्रथमतः जर्मन साहित्यमा देखा पर्‍यो। बौद्धिक र भौतिक यथार्थताबाट मुक्त भावुकता वा भावावेग र रङ्गीन कल्पनाको पक्षमा अधिक प्रयत्नशील रोमान्टिक चेतना कालान्तरमा धार्मिक रहस्यमय र उन्मादी भावनाहरूमा केन्द्रित बन्न पुगेपछि त्यसले कछुवाले आफ्ना अङ्गहरूलाई झैं इन्द्रियका समस्त वृत्तिहरूलाई बहिर्मुखताबाट फर्काएर नितान्त अन्तर्मुखी बनायो, अनि सर्वथा काल्पनिक, स्वप्निल, मायावी एवम् अलौकिक परिस्थिति तथा अतीत र सुदूर भविष्यको गोधूलिमय वातावरणको निर्माण गर्न थाल्यो । त्यसवेला जर्मनीमा फ्रान्सेली राज्यक्रान्तिको रूप दिने शक्ति थिएन र यसो हुँदा यथार्थ त्यस प्रकारको आन्दोलनको लागि स्वयं छटपटाइरहेको थियो । ठीक यसै वेला स्वच्छन्दतावाद (रोमान्टिसिज्म) विरोधी कवि-लेखकहरूको एक दलले जर्मन साहित्यलाई त्यहाँको समाज तथा राजनीति- सम्बन्धी, विचारहरूको प्रचार-माध्यम बनाउनाका साथै सन् १८३० मा 'तरुण जर्मन' नामक एक जनतन्त्रवादी संगठन पनि खडा गर्‍यो । यी काम त्यहाँ मार्क्सवादको उदय हुनुभन्दा पहिल्यै भएका थिए, तर पछिपछि भने यस्ता क्रियाकलापमा मार्क्सवादको पनि प्रभाव पर्नु स्वाभाविकै भयो। जनतान्त्रिक शासन, सामाजिक समता, नारीअधिकार आदिको लागि साहित्यको माध्यमद्वारा लड्ने साहित्य- कारहरूको उक्त दलमा फ्रान्सेली समाजवादी दार्शनिक सेन्ट सिमोंका राजनीतिक सिद्धान्त- द्वारा प्रभावित-प्रेरित कवि हाइनरिख हाइने, नाटककार कार्ल गुत्सको प्रभृति अनेक साहित्यकारहरू थिए। मेटरनिकको तत्कालीन अनुदार शासनले ती साहित्यकारहरूउपर समाज र धर्मविरोधी साहित्य प्रस्तुत गरेको आरोप लगाउँदै तिनका सारा रचना जफत गर्नाका साथै तिनका समस्त गतिविधिमाथि पनि पूरै प्रतिबन्ध लगाउने प्रयास गरे तापनि ती साहित्यिक प्रतिभाहरू त्यसै चूप लागेर बसेनन् ।

शुरुशुरुमा सुकुमार प्रणयगीत लेख्ने भावुक र रोमान्टिक कवि हाइनेले पछि सन् १८२७ मा रोमान्स र भावुकताको उपहास गर्दै गीतसङ्ग्रह निकाले भने सन् १८२८ मा धनी र सामन्तहरूको विरोध गर्दै तथा कङ्गाल र मजदूरहरूप्रति सहानुभूति दर्शाउँदै 'एंग्लिशे फ्रागमेन्टे' नामक कृति प्रकाशित गरे । सन् १८४४ मा उनको अर्को कृति निस्क्यो । सन् १८४७ मा कार्ल गुत्सकोले पनि मानिसका मौलिक अधिकार तथा विचार-स्वातन्त्र्यको माग गर्दै नाटक प्रकाशित गरे। यसै गरी कथा, उपन्यास, आलोचना जस्ता साहित्यका अन्यान्य विधाहरूमा पनि त्यहाँ यथार्थवादको प्रवेश हुँदै गयो। परन्तु तिनताक हाइनरिख हाइने (सन् १७९७-१८५६) जति महान् यथार्थवादी साहित्यकार त्यहाँ अरू भएन । वस्तुतः हाइनेकै सन् १८३० तिरका कविताबाट नै त्यहाँ यथार्थवादको थालनी भएको मानिन्छ । यसरी जर्मनीमा कवि हाइने यथार्थवादका जन्मदाता मात्र होइन, अपितु यसका प्रवर्तक पनि मानिन्छन् ।

हाइनेले जर्मजीमा खास गरेर राजनीतिक दृष्टिकोण र सङ्घर्षात्मक अभिव्यक्तिको लागि विख्यात कविहरूको एक नयाँ शृखलाकै आरम्भ गरे, जसका केही प्रमुख कविहरू हुन्– जर्ज हर्वे, फर्डिन्यान्ड फ्रेलिग्राथ तथा हफम्यान । हफम्यानको एउटा कविता तत्कालीन जर्मनीमा

देशद्रोही सम्झिएको थियो, तर त्यही कविता पछि एक पुस्ता बित्दा-नबित्दै त्यहाँको राष्ट्रियगान बन्न पुगेको घटना यहाँनिर उल्लेखनीय छ । पछि त्यहाँ यथार्थवादको प्रयोग नाटकादि अरू-अरू साहित्यविधाहरूमा पनि हुन थाल्यो ।

यथार्थवादको अपेक्षाकृत बढी प्रयोग चित्रकला र कथा-उपन्यास यद्वा गद्याख्यान (फिक्शन) मा नै भएको पाइन्छ । गद्याख्यान र अझ भनूँ उपन्यास-साहित्यमा यथार्थवादको थालनी सर्वप्रथम फ्रान्समा भयो– अनरे द बाल्जाक (सन् १७९९-१८५०) तथा गुस्ताभ फ्लुबर्ट वा फ्लोबेयर (सन् १८२१-८०) का औपन्यासिक कृतिहरूबाट । फूलनाउँ दिएर धेरै लेखिसकेपछि सन् १८२९ मा मात्रै आफ्नै खास नाउँबाट ले शुआँ भन्ने उपन्यास प्रकाशित गर्ने तथा सन् १८३० मा व्यक्तिगत जीवनका दृश्यहरू नामक उपन्यास दुई भागमा निकालेर ठूलो प्रसिद्धि कमाउने बाल्जाकको फ्रान्सेली यथार्थवादी उपन्यासको उद्भवमा निकै ठूलो भूमिका रहेको छ तापनि खास गरेर चाहिं **मदाम बोभरी** (सन् १८५७) नामक उपन्यासका लेखक फ्लुबर्ट नै फ्रान्सेली उपन्यास-साहित्यमा यथार्थवादका प्रथम प्रतिष्ठापक मानिन्छन् । फ्रान्सेली साहित्यमा प्रथम यथार्थवादी उपन्यास हुने सौभाग्य पाएको यो **मदाम बोभरी**को विषयवस्तु पनि बडो चाखलाग्दो छ । फ्रान्सको रुआँ भन्ने ठाउँको अस्पतालका एकजना चिकित्सकले आफ्नी प्रथम पत्नीको मृत्युपश्चात् एउटी सुन्दरी युवती कृषककन्यासित बिहे गरेका थिए । ती कृषककन्या सुन्दरी युवती मात्र थिइनन्, अपितु निकै खर्चालु, भावुक र कामिनी पनि थिइन् । दिनभरि काममा व्यस्त रहेर बेलकीपख एक्दम लखतरान भई घर फर्कने चिकित्सक लोग्नेबाट ती कामिनी युवतीको यौन तिर्खा नमेटिने हुँदा तिनले एकपछि अर्को गर्दै अनेक गुप्त प्रेमीहरू राख्न थालिन् र नयाँनयाँ प्रेमीहरूलाई आफूतिर आकर्षित तुल्याउन बहुमूल्य लुगाहरू उधारो लिन थालिन् । अन्तमा उधारोको रकम निकै धेरै पुगेपछि अताल्लिएर तिनले विष खाई आत्महत्यागरिन् । यिनै युवतीको यथार्थ चरित्रको चित्रण बडो मार्मिक र कलात्मक ढङ्गले सफलतासाथ उतार्ने काम यो विश्वप्रसिद्ध उपन्यास **मदाम बोभरी**ले गरेको छ । भनिन्छ– यो उपन्यास तयार पार्न गुस्ताभ फ्लुबर्टलाई सन् १८५१ देखि ५-६ वर्षसम्मको लामो समय लागेको थियो ।

वास्तवमा गुस्ताभ फ्लुबर्ट उक्त प्रकारले फ्रान्सका प्रथम यथार्थवादी उपन्यासकार मात्र हैनन्, अपितु एक उत्तिकै सफल यथार्थवादी कथाकार पनि हुन् । यी फ्लुबर्टका साथै उपर्युल्लिखित बाल्जाक पनि केही हदसम्म प्रकृतवादी पनि हुन्; तर एमिल जोला र मोपासाँ यथार्थवादीभन्दा बढी प्रकृतवादी मानिएझैं यी फ्लुबर्ट र बाल्जाक पनि प्रकृतवादीभन्दा बढी यथार्थवादी नै मानिन्छन् ।

रूसी साहित्यमा प्रथम राष्ट्रिय कवि मानिने पुश्किन (सन् १७९९-१८३७) शुरू-शुरूमा स्वच्छन्दतावादी थिए, तर पछि उनी त्यहाँ यथार्थवादका संस्थापक भए । उनले आफ्नो स्वच्छन्दतावादी प्रवृत्तिको अन्तिम काव्य 'जिप्सी' (सन् १८२४-१८२५) मा नै यथार्थवादको थालनी गरेका थिए । **बोरिस गोदनोभ** नामक काव्यात्मक दुःखान्त नाटक उनको अर्को उल्लेखनीय यथार्थवादी कृति मानिन्छ ।

पुश्किनबाट साहित्यिक प्रेरणा प्राप्त गर्ने गोगोल (सन्१८०९-५२) पनि स्वच्छन्दतावादी र यथार्थवादी दुवै प्रवृत्ति अँगाल्ने रूसी लेखक हुन्। तर उनको चारवटा लघु-उपन्यासहरूको

सङ्ग्रह मिर-गोरद चाहिं पूर्णतया यथार्थवादी कृति मानिन्छ। ओभरकोटनामक कथा र निरीक्षकशीर्षक सुखान्त नाटक उनका अन्य प्रसिद्ध यथार्थवादी कृति हुन्। अझ मृतात्माहरू भन्ने उनको उपन्यास त विश्वसाहित्यकै एक उत्कृष्ट यथार्थवादी रचना मानिन्छ।

रूसी साहित्यका एक महान् समालोचक बेलिनस्की पनि यथार्थवादी मानिन्छन्। उनले पुश्किन, गोगोल प्रभृतिका कृतिहरूको गहन विश्लेषण गरेका छन्।

कवि तथा रूसका एक असाधारण प्रतिभासम्पन्न उपन्यासकार तुर्गनेव (सन् १८१८-१८८३) को स्थान संसारका श्रेष्ठ उपन्यासकारहरूका पङ्क्तिमा विशिष्ट मानिन्छ। उनले केही वर्ष पेरिसमा बिताउँदा फ्लुबर्ट र उनको मण्डलीका जोला, मोपासाँ प्रभृति लेखकहरूसंग भेट गरेका थिए, जसको फलस्वरूप उनी पश्चिमेली साहित्यिक प्रगतिको सन्दर्भमा व्यापक दृष्टिकोण दौडाउँदै स्पष्ट र प्राञ्जल शैलीमा विशेषत: एसियाली देहाती जगत्का घटना र किसानी जीवनको यथार्थतालाई सफलतापूर्वक चित्रण गर्ने महान् उपन्यासकार भए। विशेष गरेर चाहिं उनी फ्लुबर्टबाट प्रेरित-प्रभावित थिए।

आफ्ना पूर्ववर्ती रूसी साहित्यकारहरूमा पुश्किन र गोगोललाई विशेष मन पराउने तथा युरोपेली समाजवाद र खास गरी शेक्सपियर, डिकेन्स, शिलर एवं बाल्जाक जस्ता साहित्यकारहरूबाट प्रेरणा र प्रभाव प्राप्त गर्ने दोस्तोवस्की (सन् १८२१-८१) रूसी साहित्यका अर्का एक महान् यथार्थवादी उपन्यासकार हुन्। विशेषत: गरीब मानिसहरू र हेला गरिएका र हेपिएकाहरू भन्ने दुई उपन्यासमा प्रशस्त ख्याति प्राप्त गरिसकेपछिको उनको अर्को प्रसिद्ध यथार्थवादी उपन्यास हो– अपराध र दण्ड। यो त विश्वसाहित्यकै एक उत्कृष्टतम कृति मानिन्छ। सामाजिक उपन्यासको अतिरिक्त उनले मनोविश्लेषणात्मक, दार्शनिक जस्ता अन्य अनेक उपन्यासहरू पनि लेखेका छन्, परन्तु उनले स्वयं यसो भनेका छन्– "म सर्वोत्तम अर्थमा यथार्थवादी मात्र हुँ"।

इसाको उन्नाइसौं शताब्दीको उत्तरार्ध भागको आरम्भकालदेखि कथाको माध्यमबाट साहित्यिक जीवन शुरू गर्ने टाल्स्टाय (सन् १८२८-१९१०) ले यद्यपि नाटकहरू पनि लेखेका छन्, तर उनी विशेषतया एक महान् रूसी उपन्यासकारका रूपमा नै विश्वविख्यात छन्। सन् १८१२ मा नेपालियनले गरेको आक्रमणको जवाफ दिंदै रूसी देशभक्तहरूले लडेको लडाइँको ऐतिहासिक पृष्ठभूमिमा लेखिएको उनको युद्ध र शान्ति एक विश्वप्रसिद्ध उपन्यास हो। यस उपन्यासमा उनले रूसी समाजका विभिन्न पक्षहरूको यथार्थ बडो कलात्मक पाराले प्रस्तुत गरेका छन्। उनको अर्को संसारप्रसिद्ध उपन्यास 'अन्ना कारेनिना' (सन् १८७५-७६) मा पनि देशका उच्च वर्गको समसामयिक जीवनको चित्रण सफलतासाथ गरिएको छ। लेनिनद्वारा 'रूसी क्रान्ति (सन् १९०५) का दर्पण' मानिएका टाल्स्टाय यद्यपि यथार्थवादी साहित्यकार नै हुन्, तर उनको यथार्थवाद आदर्श, अध्यात्म र नैतिकतातिर नै विशेष उन्मुख रहेको पाइन्छ।

व्यङ्ग्यविनोदात्मक शैलीमा समसामयिक मध्यम वर्ग तथा शिक्षित जनताको चित्रण गरेर रूसी साहित्यको परिधिलाई विस्तृति प्रदान गर्ने चेखोब (सन् १८६०-१९०४) आफ्नो समयका एक असाधारण प्रतिभाशाली कथाकार तथा नाटककार हुन्। मानवताको मिठास र हास्यरसको सम्मिश्रण गर्दै निराश, कङ्गाल र क्षुद्र जीवनको अत्यन्त मर्मस्पर्शी

चित्रण गर्ने कथाकार चेखोबले रूसी यथार्थवादी साहित्यलाई निकै समृद्ध तुल्याएका छन् । उनीपछि म्याक्सिम गोर्कीको उदयदेखि चाहिं रूसी साहित्यमा यथार्थवादले अर्कै रूप (प्रगतिवादी रूप) धारण गरेको पाइन्छ ।

अङ्ग्रेजी-साहित्यमा उन्नाइसौं शताब्दीको प्रथम चरणदेखि उपन्यास-कला आफ्ना विविध स्वरूपका साथ विशेष रूपमा विकसित हुन थाल्यो । यस वेला एकातिर यथार्थवादी ढङ्गले समसामयिक सामाजिक जनजीवनको सूक्ष्म, सजीव एवं कलात्मक चित्रण-वर्णन गर्दै जेन आस्टिनले **प्राइज एन्ड प्रेजुडिस** (सन् १८१३) जस्तो उपन्यास लेखिन् भने अर्कोतिर सर वाल्टर स्कटले अतीतकालीन यथार्थको उद्घाटन गर्दै ऐतिहासिक उपन्यास-परम्पराको प्रारम्भ गरे । यस्तै लभ पिककले चाहिं रोमान्टिक साहित्यको हाँसो उडाउँदै व्यङ्ग्यात्मक उपन्यासको थालनी गरे । जे भए पनि यस शताब्दीका सबैभन्दा महान् यथार्थवादी अङ्ग्रेजी उपन्यासकार चाहिं चार्ल्स डिकेन्स (सन् १८१२-७०) नै भए । समसामयिक समाजको हृदयहीनताविरुद्ध घृणा, क्षोभ र आक्रोशको स्वर सुसेल्दै बहुतै स्वाभाविक ढङ्गले व्यङ्गचविनोदात्मक, आत्मकथात्मक, ऐतिहासिक तथा सामाजिक जस्ता प्राय: सबै प्रकारका उपन्यास लेख्ने डिकेन्स बेलायतका उच्च कोटिका जीवनवादी उपन्यासकार मानिन्छन् । आफ्ना उपन्यासहरूको माध्यमद्वारा ऐतिहासिक र समसामयिक सामाजिक जीवनका यथार्थको कलात्मक उद्घाटन गर्नमा उनी बेजोड छन् । **ओलिभर ट्विष्ट, डचाभिड कपरफिल्ड, दि टेल अफ टू सिटीज** इत्यादि उनका प्रसिद्ध उपन्यास र नाटक हुन् । डिकेन्सपछि विलियम थ्याकरे, चार्ल्स रीड, जर्ज इलियट, हेनरी जेम्स आदि अनेक यथार्थवादी प्रवृत्तिका उपन्यासकारहरू अङ्ग्रेजी साहित्याकाशमा उदाए । यीमध्ये प्रकृत सन्दर्भमा हेनरी जेम्सको नाम विशेष उल्लेखनीय छ ।

न्यूयोर्कमा जन्मेर कहिले जन्मभूमिमै त कहिले लन्डनमा, कहिले रोममा त कहिले पेरिसमा जीवन बिताउने हेनरी जेम्स (सन् १८४३-१९१६) तुर्गनेवमार्फत फ्लुबर्ट र उनका मित्रमण्डलीसित परिचित रहेपछि उनीहरूबाटै प्रेरित-प्रभावित भई यथार्थवादी साहित्यको सृजनतर्फ प्रवृत्त रहेका हुन् । सन् १८६४-६५ देखि समसामयिक पत्रिकाहरूमार्फत साहित्यको क्षेत्रमा देखा परेका जेम्सले कथा, उपन्यास, यात्रावर्णन, समालोचना, जीवनी, नाटक, आत्मकथा आदि अनेक विधामा सयौं साहित्यिक कृति लेखेका छन्, परन्तु विशेषतया चाहिं उनी अमेरिका र इङ्गल्यान्ड दुवैतिरका उपन्यास-साहित्यको इतिहासमा अनुपम मानिन्छन् ।

पश्चिमेली साहित्यमा यथार्थवादी नाटकको थालनी प्रसिद्ध नर्वेली नाटककार हेनरिक इब्सेनको **पुतली घर** प्रभृति नाटचकृतिबाट भयो भने इब्सेनबाटै प्रभाव र प्रेरणा ग्रहण गरेर पछि अङ्ग्रेजीका बर्नार्ड श प्रभृतिले पनि यथार्थवादी नाटकहरूको रचना गरे ।

यसरी यथार्थवाद पश्चिमका प्राय: सबैजसो भाषासाहित्यका विविध विधाहरूमा फैलिँदै गयो र पछि यसलाई पूर्वीय देशका बङ्गला, हिन्दी आदि अनेक आधुनिक भाषा-साहित्यले पनि अँगाल्न थाले ।

नेपाली-साहित्यमा हुन त आदिकाल वा वीरगाथाकालका वीररसका कविताहरूमा, भक्तिकाल (रामभक्तिकाल) मा आएर भानुभक्तका कतिपय फुटकर कविताहरूमा तथा माध्यमिक कालका केही नाटक र गद्यकृतिहरूमा पनि सामान्यतया यथार्थवादी स्पर्श परे जस्ता कतिपय प्रवृत्तिहरू फेला पर्छन्, परन्तु वास्तवमा भने ती खास यथार्थवाद नभई यथार्थवादका आभास मात्र हुन् भन्ने

कुरा स्पष्टै छ। नेपाली-साहित्यमा यथार्थवादी प्रवृत्तिको खास प्रारम्भ त विशेषत: अङ्ग्रेजी, बङ्गला र हिन्दी प्रभृति भाषा-साहित्यको अध्ययन, मनन तथा प्रभाव-प्रेरणाको फलस्वरूप विक्रमको बीसौं शताब्दीको अन्तिम चरण अथवा भनूँ आधुनिक कालदेखि मात्र भएको हो ।

नेपाली-साहित्यमा यथार्थवादी प्रवृत्ति सर्वप्रथम गद्याख्यान अर्थात् उपन्यास र कथा-मा देखा पऱ्यो । रुद्रराज पाण्डेको वि. सं. १९९१ मा प्रकाशित **रूपमती** उपन्यास र गुरुप्रसाद मैनालीको वि. सं. १९९२ मा प्रकाशित **नासो** कथा यथार्थवादी प्रवृत्तिलाई आत्मसात् गर्ने प्रथम-प्रथम नेपाली उपन्यास र कथा हुन्। तर उपर्युक्त उपन्यास र कथामा अन्तर्भूत यथार्थ आदर्शोन्मुख यथार्थ हो, विशुद्ध यथार्थ होइन । त्यसैले नेपाली गद्याख्यान र अझ उपन्यास-साहित्यमा खास यथार्थवादी धाराको प्रारम्भ लैनसिंह बाङ्देलको **मुलुकबाहिर** (वि. सं. २००४) बाट भयो भने लीलबहादुर छेत्रीको पहिलो उपन्यास **बसाइँ** (वि. सं. २०१४) ले उक्त **मुलुकबाहिरकै** यथार्थवादी प्रवृत्तिलाई आत्मसात् गरेर यस धारामा नयाँ आयाम थप्यो । यस प्रसङ्गमा हृदयचन्द्रसिंह प्रधानका दुई उपन्यास **स्वास्नीमान्छे** (वि. सं. २०११) र **एक चिहान** (वि. सं. २०१६) विशेष उल्लेखनीय देखिन्छन्, किनभने यी दुई उपन्यासमध्ये पहिलो अर्थात् **स्वास्नीमान्छेले** समाजमा अभिशप्त जीवन जिउन बाध्य बनेका नारीहरूको विवशता र व्यथाको करुण कथा प्रस्तुत गरको छ भने दोस्रो अर्थात् **एक चिहानले** किसानपरिवारको आदर्शको अङ्कन र सामाजिक अन्धपरम्परा, कुरीति आदिलाई निर्मूल पार्ने शङ्खघोष गर्नाका साथै आर्थिक समस्यामूलक प्रगतिशील विचारधारा पनि वहन गरेको छ। यसो हुनाले यी दुई उपन्यास नेपाली-साहित्यका प्रथम-प्रथम प्रगतिवादी उपन्यास ठहरिन्छन् । नेपाली उपन्यास-साहित्यको यस यथार्थवादी-प्रगतिवादी धारा-मा योगदान गर्ने अन्य उपनयासकारहरूमध्ये लीलाध्वज थापा, अच्छा राई 'रसिक', दौलत-विक्रम विष्ट, केशवराज पिंडाली, शङ्कर कोइराला, असित राई, खगेन्द्र सङ्ग्रौला, खड्गबहादुर सिंह, जगदीश घिमिरे, डायमनशमशेर राणा, डी. पी. अधिकारी, तुलसीराम कुँवर, तोयनिधि पौडेल, पीटर जे. कार्थक, भवानी भिक्षु, भरत जङ्गम तथा मोहनबहादुर मल्ल जस्ताको नाम अग्रपङ्क्तिमा आउँछ । यसै गरी आधुनिक नेपाली-कथासाहित्यको यस यथार्थवादी-प्रगतिवादी धाराका उल्लेखनीय कथाकारहरूमा चाहिं पुष्करशमशेर, शिवकुमार राई, पूर्णदास श्रेष्ठ, भीमनिधि तिवारी, पूर्णप्रसाद ब्राह्मण, कृष्णप्रसाद चापागाईं, हृदयचन्द्रसिंह प्रधान, रमेश विकल प्रभृतिलाई लिन सकिन्छ ।

नेपाली नाटक-साहित्यमा यथार्थवादको थालनी गोपालप्रसाद रिमालको 'मसान' नाटक-बाट भयो । माथि उल्लिखित विश्वप्रसिद्ध पश्चिमेली यथार्थवादी नाटककार हेनरिक इब्सेनद्वारा प्रेरित-प्रभावित प्रथम नेपाली नाटककार वास्तवमा रिमाल नै हुन्। यसो भए तापनि बालकृष्ण सम, भीमनिधि तिवारी जस्ता पूर्ववर्ती नाटककारहरूका कृति पनि यथार्थवादी प्रवृत्तिको सन्दर्भमा कम उल्लेखनीय छैनन् ।

नेपाली-कवितामा चाहिं यथार्थवादको प्रयोग उत्तर रोमान्टिक कालको प्रारम्भ अथवा भनूँ २००७ सालको सेरोफेरोदेखि हुन थालेको हो, तर नेपाली कवितामा यथार्थवादले शुरूदेखि नै प्रगतिवादको रूप अँगालेको पाइन्छ। प्रगतिवाद यथार्थमा यथार्थवादकै एउटा विकसित रूप वा प्रमुख शाखा हो भन्ने कुराको उल्लेख माथि नै भइ सकेको छ ।

उपर्युल्लिखित पश्चिमेली-पुर्वेली यथार्थवादी साहित्यको अनुशीलन र केलाइबाट यथार्थवादका प्रवृत्ति र मान्यताबारे मनग्गे थाहा पाउन सकिन्छ ।

वास्तवमा यथार्थवादले साहित्य-कलालाई समसामयिक समाज, जनजीवन र घटित घटना तथा आफूवरपरको परिवेशको यथार्थ स्थिति तथा स्वरूपको अभिव्यक्ति मान्दछ । समाज र जीवनको यथार्थता एवं वस्तुस्थितिको वास्तविकतालाई पूर्णतया ईमानदारीका साथ चित्रण-प्रतिबिम्बन गर्ने तथा विषयवस्तुहरू यथार्थ र वास्तविक रूपमा जे-जस्ता छन् ठीक त्यस्तै रूपमा तिनको अङ्कन गर्ने उद्देश्य यथार्थवादी साहित्य-कलाको हुन्छ। यथार्थवादले अनुभूतिको आत्मपरक अभिव्यक्तिलाई भन्दा निर्वैयक्तिक यथार्थ वस्तुस्थितिलाई, आन्तरिक मानसिक संसारलाई भन्दा बाह्य भौतिक जगत्लाई कल्पनाको उन्मुक्त रहस्यमय उडानलाई भन्दा सांसारिक जीवनको सामाजिक विधि-व्यवहारलाई, आवेग-संवेगलाई भन्दा बुद्धि र विवेकलाई तथा जीवनका अनुभवलाई अनि चिठी, डकुमेन्ट, स्मारिका प्रभृति उपकरणको अन्तर्भावद्वारा विश्वसनीय बनेको ठोस र प्रमाणपुर्वकले युक्त व्याख्या-विवेचनालाई बढी महत्त्व दिन्छ ।

भाषाको क्षेत्रमा यथार्थवादीहरू विशेष गरेर लोकप्रचलित अर्थात् चलनचल्तीको सरल, सुबोध, स्पष्ट एवं प्राञ्जल भाषालाई र त्यस्तै शैलीको क्षेत्रमा पनि प्रायशः मनोरञ्जनात्मक, व्यङ्ग्य-विनोदात्मक तथा बौद्धिक एवं तार्किक शैलीलाई अँगाल्दछन् ।

सामान्यतया यथार्थवाद साहित्यमा आदर्शवादको विपरीत र विरोधी मानिन्छ । यसो हुनाले यथार्थवादलाई बुझ्न आदर्शवादसँगको यस वादको तुलना सहायक सिद्ध हुन्छ ।

हुन पनि आदर्शवादी साहित्यले जे-जस्तो हुनु वा बन्नुपर्छ, त्यो देखाउने काम गर्दछ भने यथार्थवादी साहित्यले चाहिं जे-जस्तो छ, ठीक त्यसैलाई नै दर्शाउने काम गर्दछ । आदर्शवाद मानवीय जीवनका उच्च सम्भावनाहरूमा आश्रित रहन्छ भने यथार्थवाद अनुभवमा आउने र तर्क र बुद्धिद्वारा सिद्ध हुने कुराहरूलाई नै लिएर अगाडि बढ्छ । यसो हुनाले नै साहित्यमा आदर्शवाद र यथार्थवादका दुई बेग्लाबेग्लै धारा दृष्टिगोचर हुन्छन् ।

आदर्शवादको 'अति' अवस्थामा साहित्य उपदेशात्मक र सङ्कीर्ण हुँदै गई कहिलेकाहीं त स्पष्ट रूपमा रचयिताको ऐकान्तिक, अव्यावहारिक एवं अस्वस्थ मनका भावना र कल्पनाको परिचायक समेत बन्न पुगेको पाइन्छ । यस्तै अवस्थामा पुगेका आदर्शवादीहरूलाई लक्ष्य गर्दै यथार्थवादी साहित्यकारहरूले यदाकदा यसो पनि भन्ने गरेको भेटिन्छ– "दे आर राइडिङ्ग हर्सब्याक ओभर भ्याकुम्" अर्थात् तिनीहरू (आदर्शवादीहरू) शून्य गगनमा घोडा कुदाउँछन् । यता यथार्थवादले पनि आफ्नो चरम विकास वा परम परिणति स्वरूप जब प्रकृतवादको रूप लिएर सत्यता, यथार्थता र वैज्ञानिकताको नाममा अत्यन्त विकृत, नग्न, असुन्दर असन्तुलित र घृणास्पद चरित्रहरूको जीवनगाथा गाउँदै उच्छृङ्खल एवं अस्वास्थ्यकर साहित्यको सृजना गर्न थालेको फेला पर्छ त्यसवेला आदर्शवादीहरूले पनि उनीहरू अर्थात् यथार्थवादीहरूतिर इशारा गर्दै यस्तो भन्ने गरेको पाइन्छ– "दे प्रोमिज्ड टु गिभ अस ए न्यू वर्ल्ड, इन्स्टिड दे गेभ ए हस्पिटल" अर्थात् उनीहरूले (यथार्थवादीहरूले) हामीलाई एक नयाँ संसार दिने कबोल गरेका थिए, परन्तु हामीले उनीहरूबाट एक नयाँ अस्पताल पो पायौं।" वास्तवमा यी दुवै वादको अतिवादले

दुवैको बदनामी नै भएको पाइन्छ ।

वास्तवमा 'उपन्यासमा यथार्थवाद' शीर्षक आफ्नो लेखमा (हेर्नुहोस्– शिव प्रधान सपादित 'बृहत् समालोचना' पृ. ४९९-५००) कृष्णचन्द्रसिंह प्रधानले भनेझैं आदर्शवाद र यथार्थवाद जीवनलाई हेर्ने दुई भिन्न दृष्टिकोण हुन् । एउटा शाश्वत सत्य अथवा चिरन्तन आनन्द प्राप्त गर्नाका लागि वास्तविकतादेखि विमुख भएर अन्तर्मुखी हुँदै श्रेष्ठतम समाज र उच्चतम सम्भावनाहरूको सृष्टि गर्ने रमाइलो कल्पनाको भाव-संसारमा विकसित हुन्छ भने अर्को अतिशय कल्पना र अयथार्थताप्रति अनिच्छा-विरोधको भाव-सन्दर्भमा यथार्थलाई स्वीकार गरेर तिनीहरूलाई बुझ्ने प्रक्रियाअन्तर्गत स्थापित हुन्छ । दुवैको दार्शनिक आधार छ । आदर्शवाद बौद्धिक चिन्तनको कल्पनाप्रधान कलारूप हो र यसको परिणति हुन्छ अध्यात्ममा । यथार्थवाद भौतिक दृष्टिकोणको वस्तुपरक साहित्यस्वरूप हो र यसले चरमता प्राप्त गर्छ विज्ञानमा । यथार्थवादको सत्य हो प्रत्यक्ष जगत्, त्यसैले यो वस्तुको स्वतन्त्र अस्तित्वलाई स्वीकार गर्दछ । आदर्शवादको परम सत्य हो मनोजगत्, त्यसकारण वस्तुको इन्द्रियग्राही सत्यलाई नमानेर त्यो दृश्य सत्यभन्दा परको कुनै मनोमय अगोचर अस्तित्वलाई यथार्थ ठान्दछ । आदर्शवादीहरू अन्तर्लोकका यात्री हुन्– उनीहरू इन्द्रियातीत वस्तुहरूमा दृष्टि पसारेर सर्वतोमुखी सम्पन्न, सर्वाधिक सुन्दर र सबैभन्दा सुखमय जीवनको कामनालाई आन्तरिक सौन्दर्यको उच्चताले परिपूर्ण गरी रमाउँछन् । यथार्थवादीहरू बाह्य संसारका द्रष्टा हुन्– यही संसार उनीहरूको सम्पूर्ण हो र यही जीवन यथार्थ; यसर्थ वास्तविकतामै विचरण गरेर, यथार्थसितै जेलिएर एक नयाँ समाजको सृष्टि र सार्वजनीन सत्यको अन्वेषणमा सदैव सचेत र सजग रहन्छन् । प्राय: आदर्शवादमा असामान्यको अभिव्यक्ति र त्यसलाई प्रतिष्ठा दिइन्छ भने यथार्थवादमा सामान्यले प्रतिनिधित्व गर्छ र यसैले सम्मान पाउँछ । चाहेको जस्तो संसार नपाएर उनीहरूको असन्तुष्टिले कल्पनाको स्वर्ग रच्छ, तर आदर्शवादीहरू निराश हुँदैनन् । यथार्थवादीहरू मनुष्यजगत्को वास्तविकता देखेर तिनीहरूलाई त्यसै रूपमा तर काटी, छाँटी, सजाई मुत्याँउँछन् र नयाँ सामाजिक उन्मेषहरूलाई प्रश्रय दिन्छन् । आदर्शवाद भावुकतापूर्ण शैली र कोमलतम सौन्दर्यको आत्मपरक अभिव्यञ्जना हो र यसको संवेदनशील संसार, सौन्दर्यप्राण आदर्श तथा रूपान्तरित प्रकृति-विशिष्टताले नैतिक जीवनलाई उच्चता र भावजगत्लाई विपुलता प्रदान गर्छ । यथार्थवाद व्यङ्ग्यात्मक शैलीं र याथातथ्यबोधको वस्तुपरक चित्राङ्कन हो र यसको दृश्य संसार, लौकिक वास्तविकता र सङ्घर्षशील जीवनले मनुष्यलाई भविष्य-निर्माणमा सहभागी बनाउँछ र नयाँ यथार्थ सृष्टि गर्ने सिर्जनात्मक चेतना दिन्छ ।

तर माथि उल्लेख गरिएझैं यथार्थवादले युग र जीवनका समग्र स्थिति-परिस्थितिप्रति सच्चाइ र ईमानदारिको पूर्ण दावी गर्दागर्दै यसले पनि प्राय: मानिसका दीनता, कुरूपता, बीभत्सता तथा विकृति र कमजोरीहरूकै चित्रण-वर्णन गर्ने गर्दछ । यथार्थवादी साहित्यकार-कलाकार यसप्रकार जगत् र जीवनका सुन्दर अंशलाई छाडेर जुन असुन्दर अंशको अङ्कन गर्न चाहन्छन्, त्यो एक प्रकारले तिनको पूर्वाग्रह नै हो । यस्तै प्रकारको कमजोरी या खोट आदर्शवादी र अझ रोमन्टिकवादीता साहित्यकार-कलाकारहरूमा पनि पाइन्छ; उनीहरू आफ्ना भावना, कल्पना र विचारहरूमा मुछेर वस्तुको यथार्थ र वास्तविक स्वरूपलाई नै प्राय: विकृत बनाइदिने गर्दछन् ।

पूर्वोक्त प्रकार सामान्यतया आदर्शवादको

विरोधी मानिए तापनि यथार्थवाद कहिलेकहीं आदर्शतिर पनि उन्मुख रहन्छ र यतिखेर यो आदर्शोन्मुख यथार्थवाद भनिन्छ । यसै गरी आदर्शवाद पनि यदाकदा यथार्थतिर उन्मुख हुन्छ, त्यसवेला त्यसलाई यथार्थोन्मुख आदर्शवाद भन्ने चलन छ । यद्यपि आदर्शोन्मुख यथार्थवाद र यथार्थोन्मुख आदर्शवाद भन्ने चलन छ । यद्यपि आदर्शोन्मुख यथार्थवाद र यथार्थोन्मुख आदर्शवाद यी दुवै उस्तै-उस्तै हुन्, तथापि यिनमा आदर्श र यथार्थको न्यूनाधिक्यले गर्दा स्पष्ट भिन्नता पनि यदाकदा दृष्टिगोचर हुन आउँछ । सामान्यतया साहित्यमा यथार्थोन्मुख आदर्शवादको गणना पहिलो र आदर्शोन्मुख यथार्थवादको गणना चाहिं त्यसपछि गर्नु युक्तिसङ्गत ठहर्छ, किनभने साहित्यमा पनि पहिले आदर्शवादी र तत्पश्चात् मात्र यथार्थवादी धारा र प्रवृत्ति प्रवाहित रहेको पाइन्छ ।

माथिका कुराहरूको निचोडको रूपमा भन्न सकिन्छ– यथार्थवाद रोमान्टिकतावाद र आदर्शवादको विरोधी साहित्य-कलागत दृष्टिकोण वा मान्यता हो । यसअनुसार साहित्य-कलाको उद्देश्य जीवन र जगत्को चित्रण पूर्णरूपेण वस्तुपरक ईमानदारीसाथ गर्नु हो, विषयवस्तु वास्तविक रूपमा जे-जस्तो छ, त्यो देखाउनु हो । यसको लागि यस वादले साहित्यकारको वैयक्तिक अनुभूतिगत व्याख्या-विवेचनालाईभन्दा निर्वैयक्तिक फोटोग्राफीको यथार्थ रूपलाई महत्त्व दिन्छ तथा सामान्यीकरणतर्फ ज्यादा लहसिनु भन्दा ठोस र रुजू गर्न सकिने विवरणतर्फ विशेष झुकाउ राख्छ । स्वीकृत साहित्यिक मान्यताको रूपमा यथार्थवाद डिफो र फिल्डिङ्गका उपन्यासहरूका साथसाथै स्कूलका रूपमा भने यो उन्नाईसौं र अझ बीसौं शताब्दीको शुरू-शुरूतिर रोमाण्टिक आन्दोलनको अत्यधिक भावोदवेगपूर्ण प्रवृत्तिहरूको विरुद्ध विद्रोहको रूपमा तथा विज्ञान र दार्शनिक तर्कवादको विकासको प्रभावअन्तर्गत देखा परेको हो । यथार्थवादीले आदर्शवादका साथै विषयवस्तुको रोमान्टिक सौन्दर्यीकरणलाई त्यागेर सामान्य स्थान र जनसाधारणको जीवनमाथि विशेष जोड दिन्छ तथा सामान्य र सहज-नैसर्गिक जीवनका पक्षहरूतर्फ ज्यादा अभिरुचि राख्छ । यथार्थवादले खास गरेर गद्याख्यान (फिक्शन) र चित्रकला (पेन्टिङ्ग) लाई नै आफ्नो सर्वाधिक महत्त्वको क्षेत्र बनाएको पाइन्छ । विश्वका महान् यथार्थवादी उपन्यासकारहरूको पङ्क्तिमा बाल्जाक, फ्लुबर्ट, तुर्गनेव, टाल्स्टाय, दोस्तोवस्की चार्ल्स डिकेन्स, हेनरी जेम्स प्रभृतिको नाम आउँछ । यथार्थवादको चरम विकास चाहिं प्रकृतवादका रूपमा भएको पाइन्छ ।

– कु. ब. जो.

यात्रा-(भ्रमण)-साहित्य– अद्यतन साहित्यमा गद्यविधाअन्तर्गत विकासशील जीवनी, आत्मकथा, संस्मरण, चिट्ठी, रोजनाम्चा, शब्दचित्र प्रभृति नायकीय जीवनभोगको सत्याश्रयी विधाको एक समकक्ष विधा यात्रा-(भ्रमण)-साहित्य पनि हो । यात्रा आदिम युगदेखिको मानवजन्य रुचि हो । जुन उसको ज्ञान र नव्यताप्रतिको उत्सुकताको फल हो । त्यसैले यात्रा शब्दको प्रयोग ज्योतिष, धर्म र देशदर्शन प्रभृति साहित्येतर विषय वा प्रसङ्गमा पनि पर्याप्त हुन्छ । यस्ता प्रयोगबाट आइपर्ने सृजनाको अस्पष्टताबाट जोगिन साहित्यमा यात्रा-साहित्य शब्दको मात्र प्रयोग नगरी यात्रा-साहित्य वा भ्रमण-साहित्य भन्ने चलन बढी चलेको छ । यसका साहित्यिक पर्यायवाची शब्द 'यात्रा-वृतान्त', 'यात्रा-वर्णन', 'यात्रा-संस्मरण', 'नियात्रा' आदि पनि छन् । निबन्धविधा बुझाउन बन्ध (बन्धन) शब्दमा प्रयुक्त 'नि' उपसर्ग यात्रामा प्रयोग गरी नवनिर्माण गरिए-को शब्द नियात्रा हो ।

नायकद्वारा भुक्त जीवनमा केन्द्रित उर्युल्लिखित नव्यगद्य-विधाहरू छुट्टै विधाका रूपमा विकसित हुने प्रचेष्टा थालिनुभन्दा अघि यात्रासाहित्य निबन्धविधाभित्र अझ बढी प्रगाढ रूपमा समाविष्ट थियो। त्यसैले पहिला-पहिला यात्रा-साहित्यको चर्चा निबन्धकै भेदको रूपमा गरिएको पाइन्छ। यात्रावृतान्त र यात्रावर्णनजस्ता समस्त पद चाहिं प्राचीन यात्राको इतिवृत्तात्मकतालाई दृष्टिगत गरी प्रयुक्त भएका हुन्। यात्रासाहित्य संस्मरण-विधासित सर्वाधिक निकट रहेको हुनाले यात्रा-संस्मरण शब्दको प्रयोग भएको हो।

एक-आधदिनदेखि १४-१५ वर्षसम्म लामा यात्रावर्णनका रचना पाइए तापनि यात्रासाहित्य जीवनको एक खण्ड (देश) वा विशिष्ट क्षणको चित्रण गर्ने लघुकाय विधा हो। समयावधि वा विषयवस्तुको केन्द्रीयतामा गुच्छककाव्यको सृजना भएजस्तै यात्रावधिक समय-शृङ्खलाले यात्रासाहित्यलाई पनि खण्डकाव्य र उपन्यास जस्तो साहित्यिक मझौला रूप प्रदान गरे तापनि यस्ता रचनाका स्फुट खण्डले यात्रावधिक कुनै विशिष्ट क्षणको स्वत: पूर्ण चित्रण गरेको हुन्छ किनभने यात्रावधि जतिजति लामो हुन्छ उति उति यात्रा-साहित्यमा यात्रा शृङ्खलाको निरन्तरता विखण्डित हुन्छ। कुनै मानिस २-४ वर्ष विदेश बस्यो भने उसको सिङ्गो जीवनको क्रममा त्यो विदेश-बसाइ यात्राको अवधि हुन सक्छ, तर त्यो कुनै कामविशेषको विदेशवास हो भने त्यहाँ यात्राको निरन्तरता स्वत: खण्डित हुन्छ। तयापि उसको विदेशवासको क्रममा आवासस्थल वरपर भएको गमनागमन, दृश्यदर्शन र अविस्मरणीय घटना प्रभृतिका स्फुट अनुभवलाई विदेशवासको अवधिले सूत्रबद्ध गरको हुन्छ। नव्यविधाको रूपमा विकासशील यात्रा-साहित्य यात्राको स्थूल इतिवृत्तिमूलक शब्दाङ्कन मात्र नभई यात्राकालीन विशिष्ट क्षण र प्रभावोत्पादक पक्षहरूको भावात्मक अभिव्यक्ति भएकोले देशाटनकै उद्देश्यले गरिएका लामा-लामा यात्रामा आधारित रचना पनि यात्राको इतिवृत्तात्मक वर्णन-विवरण मात्र नभई यात्राका त्यस्ता विशिष्ट क्षण वा पक्षको कलात्मक अभिव्यक्ति भए मात्र विशिष्ट साहित्यिक रचना ठहर्छ जसले मानव-जन्य जीवन-दृष्टि (साहित्यिक उद्देश्य) लाई उजिल्याउँछ।

यात्रासाहित्य जीवनी र शब्दचित्रको जस्तो लेखकीय निष्पक्ष वस्तुपरकताभन्दा आत्मकथा र संस्मरणको जस्तो नायक-लेखकीय आत्मपरक वैयक्तिक दृष्टिकोण बढी हुने रचना हो। त्यसैले यसमा यात्राकालमा लेखक यात्रीले देखे-सुने वा भोगेका कुराको चित्रणका साथै त्यसबाट उसमा उब्जेको मनोगत भावनाकै प्रधानता हुन्छ, तर मनोगत भावाभिव्यक्तिको सुस्पष्टता, कलात्मक प्रभावकारिता र पाठकीय उपयोगिता आदिको निम्ति यात्रास्थलको रीति- रिवाज, इतिहास, परिस्थिति, प्रकृति, स्थानीय धारणा, व्यक्तिविचार, दु:ख वा सहयात्रीका विविध पक्षको वस्तुगत चित्रण पनि हुने गर्दछ। यसले यात्रासाहित्यको उपयोगितापक्षको मात्रावृद्धि पनि गर्दछ।

यात्रासाहित्य संस्मरणसित सर्वाधिक समान छ। कतिपय सन्दर्भमा यात्रासाहित्य र संस्मरणबीच विभेद छुट्ट्याउन पनि गाह्रो पर्छ। संस्मरणको व्यापक अर्थमा यात्रासाहित्य पनि यसैभित्र समाविष्ट हुन सक्छ। यात्रासाहित्यको लागि भ्रमणको अनिवार्यताले सर्वप्रथम यसलाई अधिकांश संस्मरण-साहित्यबाट अलगग्याउँछ (तर यात्राकालको संस्मरण पनि असम्भव छैन), यसपछि प्राय: संस्मरणको वर्ण्य विषयको घटनाकाल र लेखनकालबीच समयावधिको काफी दूरी एवं

यात्रासाहित्यको रचना र यात्राकालबीच हुने समयको आलोपनले पनि यी दुई विधालाई प्रायः छुट्ट्याउँछ किनभने यात्राकाल वा यात्रा- समाप्तिको लगत्तै केही समयसम्म यात्राको हलचलमय प्रभाव यात्रुमा ताजा र हन्छ र त्यस हलचलमय कुतकुतीले यात्रु यात्रासाहित्य लेख्न बस्छ। अतः यात्रासाहित्यमा वाह्य स्थूल वर्णन मात्र नभई यात्री–लेखकको स्वानुभूत रागात्मक पक्ष तीव्र तथा वस्तुगत वर्णन मात्र नभई तथा वस्तुगत वर्णन पक्ष सूक्ष्म, व्यापक र अधिक सत्यनिष्ठ हुन्छ। संस्मरण प्रायः पुरानै कुराको हुने हुँदा यसमा रागात्मक पक्ष तीव्र हुँदाहुँदै पनि त्यो शुद्ध घटनाकालीन मात्र नभएर समय-व्यतिक्रममा संस्मरणकारमा विकसित नाना वैचारिक उतार -चढावद्वारा प्रभावित हुन्छ र स्मृत घटनाको छाप स्मरण- कर्तामा अमिट भए पनि अन्य सम्बन्ध रहल- पहल कुरा यात्रासाहित्यमा जस्तो ताजा र व्यापक हुँदैन। परन्तु सामान्यतः नभए पनि आलो घटनाको संस्मरण र दूर अतीतको यात्रासाहित्य र संस्मरण-साहित्यबीचको सूक्ष्म र मूल विभाजनरेखा के हो भने यी दुई विधाको मात्र सापेक्षतामा संस्मरण अझ बढी निजात्मक र यात्रासाहित्य केही बढी वस्तुपरक हुन्छ। डा. वासुदेव त्रिपाठीका शब्दमा "संस्मरण बढी आन्तरिक आकलन हो, यात्रावृत्तान्त चाहिं बढी वहिरङ्गी अङ्कन हो।" यसै विभेदन-सूत्रले कदाचित् यात्राकालीन कुनै घटनाको संस्मरणको सृजना भए पनि सो रचना यात्रासाहित्य हो वा संस्मरण-साहित्य हो भन्ने छुट्ट्याउँछ। यस्तो विधागत पुर्पच्छेको क्रममा अन्तरङ्गी र वहिरङ्गी आकलनको लेखाजोखाका साथै यात्रागत गतिमयता र स्थिरताको मात्रामा पनि दृष्टि दिनुपर्ने हुन्छ। यात्रागत गतिमयताविना यात्राकालको कुनै कुराको स्मरण संस्मरण हो, यात्रासाहित्य होइन।

यात्रासाहित्यमा उपयोग हुने आख्यानात्मकता निजात्मक निबन्धको भन्दा परिपुष्ट र सुगठित देखिए पनि त्यो कथा-उपन्यास प्रभृति परिकल्पनामूलक आख्यान-विधानको तुलनामा आख्यानका छरपस्ट छिर्काहरू मात्र हुन् केवल यात्राशृङ्खलामा आबद्ध। यसकारण पनि यो लघुरूपको साहित्यिक विधा बन्छ। प्राचीन कालमा लेखकेतर नायकीय चरित्रको देशाटनकेन्द्री यात्रावृत्तान्त लेखिएका पाइए तापनि वर्तमान कालमा यात्रासाहित्य कुनै व्यक्तिको यात्राकालिक स्वभोगजन्य स्वानुभूत भावनात्मकतामिश्रित वस्तुगत अभिव्यक्ति हो।

विश्वसाहित्यमा स्वतन्त्र विधाको रूपमा यात्रासाहित्यको विकास १८ रौं शताब्दीदेखी बिस्तारै हुन थालेको हो, यद्यपि यात्राकेन्द्री रचनाहरूको आलेखन-परम्परा प्राचीन हो। अतः संस्कृत-वाङ्मयमा स्वतन्त्र विधागत यात्रा-साहित्य नपाइए तापनि वैदिक रचनामा कतैकतै यात्राको गन्ध पाइन्छ भने संस्कृत-काव्यशास्त्रमा र महाकाव्यमा यात्रावर्णन पनि हुनुपर्ने लक्षण-निर्देश भएकोले संस्कृतकाव्यमा यात्रावर्णन-प्रसङ्ग कुनै न कुनै रूपमा रहेको पाइन्छ। चिनिया साहित्यमा यात्राको प्रसङ्ग निकै पुरानो छ। चीनका प्राचीन इतिहास-कारहरूले इतिहास-लेखनको निम्ति आ-आफ्नो यात्राको निकै सहायता लिएका थिए। चिनिया साहित्यका प्राचीनतम व्यक्तित्त्व कन्फुसस (५५१-४७९ इ. पू.) का पुस्तकहरूमै पनि उनको १० वर्षे यात्राको विशेष पृष्ठभूमि थियो। फाइयान (यात्राकाल ३९९-३४० इ.) र ह्वेनसाङ (यात्राकाल ६८६-७०२ इ.) का यात्रारचना विश्वप्रसिद्ध छन्। यस्ता रचनाको अतिरिक्त चिनिया साहित्यको प्रारम्भिक काल (६-३ शताब्दी इ. पू.) मै चौवंश (१०५१-२२१

इ. पू.) का राजा मुको यात्रावर्णन लेखिएको पाइन्छ। उनले विश्वभ्रमण गरेका थिए भन्ने जनविश्वासमा आधारित उक्त रचनामा इतिहास र कल्पना मिश्रित शैलीमा राजाद्वारा भ्रमण गरिएका ठाउँहरूको वर्णन गरिएको छ।

पश्चिमी जगत्मा यात्राप्रति प्राचीनकालदेखि निकै रुचि थियो। पश्चिमी यात्रुका अन्वेषणात्मक र साहसिक यात्राहरू विश्वप्रसिद्ध छन्। यस्ता यात्रु लगायत कूटनीतिज्ञ, धार्मिक मण्डली, चिकित्सक, विभिन्न क्षेत्रका विद्वान्, नाविक र सिपाही आदि विविधखाले यात्रुहरूले यात्राविवरण लेख्नामा सघाउ पुऱ्याएका छन्। अत: प्राचीन कालदेखि विभिन्न किसिमका यात्रारचनाहरू लेखिएका पाइए तापनि यो विधा शुद्ध साहित्यिक दृष्टिले उपेक्षित नै थियो। यस्ता प्राचीन रचनाहरूमा पौसानियास (Pausanias) को **हेलाडस पेरिजेसिस** (Hellados Pericgesis : युनान दिनर्देशिका : इ. दोस्रो शताब्दी), गिराल्डस क्याम्ब्रेनसिस Giraldus Cambrensis) को **इटिनरारियम क्याम्ब्रिय** (Itinerarium Cambriae : ११८८ तिर), सर जोन मान्डेभिल (John Mandeville) का **यात्राहरू** (इ. १४९६ मा प्रकाशित) र रुडोल्फ रायूस्प (Rudolph Raspe) द्वारा लिखित **बाय्रन मुन्चौसन** (Baron Manchauson) को चमत्कारी यात्रावर्णन (१७८५) आदि उल्लेखनीय यात्रापुस्तक हुन्। पश्चिमी साहित्यमा अठारौं शताब्दीदेखि यात्रासाहित्यको राम्रो प्रगतिको प्रारम्भ भएको पाइन्छ।

नेपाली-साहित्यमा अहिलेसम्म प्राप्त पुरानो यात्रासामग्री हालको कर्णाली-प्रदेशतिरका राजा गगनीभुम (वि. सं. १५५० तिर) को स्वदेशयात्राको वर्णन हो। लेखक अज्ञात रहेको यस लेखोटमा राजाले प्रजाको दैलोदैलोमा गरको यात्रा र त्यस क्रममा स्थापित राजकीर्तिको अङ्कन छ। नेपालीको असाहित्यिक वाङ्मयकालीन प्रारूप यस यात्रारचनापछि धेरै समयसम्म शुद्ध यात्राकेन्द्री रचना देखा परेन, यद्यपि अन्यखाले रचनाभित्र यात्राप्रसङ्गको लामो वा छोटो प्रविष्टि भइरह्यो। वि. सं. १९१० तिरको अज्ञात लेखकको **जङ्गबहादुरको बेलाइत-यात्रा** विशुद्ध नेपाली-यात्रासाहित्यको प्रारम्भविन्दु हो। परन्तु यसपछि पनि लामो समयसम्म शुद्ध साहित्यिक यात्राकृति देखा परेन, तीर्थाटन र युद्धयात्रासम्बन्धी पद्यरचनाहरू भने थुप्रै देखा परे। यस्ता रचनामध्ये शिखरनाथ सुवेदीको **शिखरनाथभाष्य**मा देखिएको गद्यांश तात्कालिक तीर्थमार्गको निर्देशिका मात्र बनेको छ। यस समयका पद्ययात्राको चुली चिरञ्जीवी शर्माको भनी अब टुङ्गो लगाइएको **यूरोपयात्रा** (१९६७) हो। यात्रासाहित्य यसरी गद्यमयताबाट विमुख रहेको वेला मेजर शेरसिंह राणाको **मेरो लन्डन-राजतिलक-यात्रा** (१९७०) ले यसलाई पुन: गद्यरूप प्रदान गरेको छ। काठमाडौंबाट १९९१ देखि प्रकाशित **शारदा** मासिकमा यात्रामा आधारित निजात्मक निबन्धहरू केही प्रकाशित भए जसले नेपाली-यात्रासाहित्यलाई आधुनिक परिवेश प्रदान गर्न पृष्ठभूमिको काम गरेका छन्। **प्रगति** पत्रिका (२०१०) को माध्यमबाट लैनसिंह बाङ्देलका पत्रात्मक शैलीका यात्रावर्णन प्रकाशित हुन थालेपछि नेपाली-यात्रासाहित्यको साहित्यिक स्वरूप मजबूत हुन थाल्यो। उनको **यूरोपको चिठी** (२०१४) पछि **स्पेनको सम्झना** (२०२०) पुस्तकाकार यात्रासाहित्य प्रकाशित भयो जसबाट नेपाली यात्रासाहित्यले आधुनिक परिवेश पनि प्राप्त गऱ्यो। बाङ्देलका यात्रारचनाहरूमा पश्चिमी चित्रकलागत विविध पक्षको वस्तुपरक विवरणको वढी बोझ भए

पनि त्यहाँ अल्प रूपमै अङ्कित प्रकृति आदिको चित्रण र रागात्मक पक्षले नेपाली-यात्रासाहित्यलाई आधुनिक साहित्यिक परिवेश उपलब्ध भएको छ । सं. २०२० कै पूर्णप्रसाद ढुङ्गेलको **मेरो जुम्लायात्राले** स्वदेशको पदयात्राको विषय प्रस्तुत गर्नाका साथै नेपाली-यात्रासाहित्यमा हार्दिक भावकत्वको मात्रा किञ्चित् प्रगाढ तुल्याएका छन्, परन्तु यस हार्दिक आह्लादकतालाई चुल्याउँदै तानासर्मा (तारानाथ शर्मा) ले **बेलायततिर बरालिंदा** (२०२६) मा नेपाली-यात्रासाहित्यको पछिल्लो मानक स्थापित गरेका हुन् । वस्तुगत वर्णनका साथमा तीव्र आत्मरागात्मक पक्षको सन्तुलित र प्रभावकारी प्रयोग तानासर्माको यात्रासाहित्यका उपलब्धि हुन् । २०२० पछि थुप्रै सङ्ख्यामा देखा परेका यात्राकारहरूलाई वस्तुपरकता र रागात्मकताका मात्राको दृष्टिले लैनसिंह वाङ्देल र तानासर्माको यात्रावर्गभित्र वर्गीकरण गर्न सकिन्छ, यद्यपि अरू यात्राकारहरूका पनि आ-आफ्नै छुट्टै विशेषताहरू छन् । केदारमणि आ. दी. जनकलाल शर्मा, देवीचन्द्र श्रेष्ठ, यादव खरेल, पूर्णप्रकाश नेपाल 'यात्री', रमेश 'विकल' काजी रोशन, घनश्याम राजकर्णिकार, रुद्रबहादुर खत्री, मञ्जुल, गङ्गालाल उप्रेती आदि २०२० पछिका केही उल्लेखनीय यात्राकार हुन् । जसका एक वा एकभन्दा बढी पुस्तकाकार यात्राकृति छन् । पत्र-पत्रिकामा छरिएका फुटकर यात्रासाहित्य-रचनामा केन्द्रित रहेका उल्लेखनीय यात्राकारहरू पनि छन् । पत्रपत्रिकामा उदीयमान रहेका आसलाग्दा यात्राकारहरू वर्तमानमा निकै देखा परेका छन् ।

– भि. प्र.

योग–योग ब्राह्मण, बौद्ध र जैन सम्प्रदायमा प्रचलित एउटा दर्शनको नाम हो । वैदिक साहित्यको व्याख्या भएको ग्रन्थलाई ब्राह्मण भन्दछन् । ब्राह्मण पनि अलग-अलग वेदका बेग्लाबेग्लै छन् । ब्राह्मणपछि उपनिषत् र पुराण बने । ती विषयगत प्रकृतिअनुसार विधिभाग, अर्थवादभाग, उपनिषद्भाग र आख्यानभाग नामले चार भागमा विभक्त गरिएका पाइन्छन् । उपर्युक्त ग्रन्थको परम्परालाई आफ्नो जीवनशैलीको आदर्श मान्ने मानव-समाजको समूहले अङ्गीकार गरेको बाटोलाई 'ब्राह्मण-सम्प्रदाय' भन्छन् । यसमा जुनसुकै जात वा वर्गको मानिस पनि हुन सक्तछ । अतः ब्राह्मण-सम्प्रदाय बाहुनको पेवा होइन । दर्शन पनि मीमांसा, वेदान्त, न्याय, वैशेषिक, साङ्ख्य र योगका नामले छ प्रकारका हुन्छन् । यी सबै दर्शन वेदका उपाङ्ग मानिन्छन् । हाम्रो प्रतिपाद्य विषय हो 'योगदर्शन' ।

वेदमा सर्वाधिक पुरानो ऋग्वेद हो । ऋग्वेदको गणना संसारको सबैभन्दा पुरानो लिखित साहित्यमा गरिएको छ । ऋग्वेद (१-३४-९) मा 'योग' शब्दको प्रयोग भएको छ । तर त्यो प्रयोग त्यहाँ हामीले जान्न खोजेको अर्थमा प्रयोग भएको छैन । ऋग्वेदमा घोडालाई रथमा नार्ने अर्थमा मात्र 'योग' शब्दको प्रयोग पाइन्छ । यसबाट यै अनुमान गर्न सकिन्छ– ऋग्वेदीक वाङ्मयका निर्माता आर्यहरूमा 'योग' शब्दको प्रयोग आजको दर्शनशास्त्रको 'योग' को अर्थमा हुँदैनथ्यो । योग शब्दको उत्पत्ति संस्कृतको 'युज' धातुबाट भएको हो; यसको अर्थ एउटालाई अर्कोसँग जोड्नु हुन्छ ।

मोहेन्जोदाडो र हरप्पाको पुरातात्त्विक उत्खननमा योगी, योगिनी र गर्भासन अभ्यासका प्रतीक पाइएको हुंदा वैदिक साहित्यमा 'योग' शब्दको प्रयोग दार्शनिक योगको अर्थमा नभए पनि यौगिक प्रक्रिया ऋग्वेदीय कालभन्दा पहिले पनि प्रचलित थियो भन्ने स्वतः सिद्ध हुन्छ 'मोहेन्जोदाडो र हरप्पाको संस्कृति

ऋग्वेदीय कालका आर्यहरूको संसकृति नभएर अनार्य-संस्कृति हो । यसबाट सहजै अनुमान गर्न सकिन्छ– 'योग' शुरूमा आर्यहरूको वस्तु थिएन र पछि अनार्यबाट आर्यहरूले त्यसलाई अङ्गीकार गरेका हुन् ।

हामीमा चर्चित षड्दर्शनमध्ये साङ्ख्य पनि एउटा हो । साङ्ख्यलाई योग पनि भनिन्छ । साङ्ख्यदर्शन अनीश्वरवादी हो । आर्यहरू ईश्वरवादी थिए भने अनार्यहरू अनीश्वरवादी । अनार्यको अनीश्वरवादी दर्शनलाई आर्यहरूले ईश्वरवादीमा परिणत गरे। भनाइको तात्पर्य योगदर्शन पहिले अनार्य-दर्शन थियो र पछि आर्यहरूले आफ्नो बनाएर ईश्वरवादी दर्शनमा ढाले ।

योगप्रक्रियालाई आर्यहरूले अनार्यबाट ग्रहण गरे पनि त्यसको नामकरण आफ्नै भाषा संस्कृतमा गरे। त्यसैकारण आर्यहरूले यसलाई अङ्गीकार गर्नुभन्दा पहिले योगको अनार्यनाम के थियो त्यो ज्ञात हुन सकेको छैन। आर्यहरूले यसलाई ग्रहण गरेपछि यसका अनेक शाखा-प्रशाखा बने। यी भक्तियोग, मन्त्रयोग, हठयोग, लययोग र राजयोग वा अष्टाङ्ग योग आदि नामले प्रसिद्ध छन् ।

ईश्वरप्रति आत्मसमर्पित भएर त्यसको ध्यान गर्नु नै भक्तियोग, कुनै मन्त्र जप गर्दै ईश्वरको ध्यान गर्नु मन्त्रयोग, शरीर र मनलाई एकाग्र पारेर कुण्डलिनी जगाउनुलाई हठयोग र आसन, प्राणयामको माध्यमबाट ईश्वरको चिन्तन गर्नुलाई लययोग भन्दछन्। सृष्टि, स्थिति र लयको कारण अन्त:करण नै हो, त्यसको सहायताद्वारा गरिने ध्यान क्रियालाई राजयोग भन्दछन् । यसलाई अझै स्पष्ट पारेर पनि भन्न सकिन्छ। मन, बुद्धि, चित्त र अहङ्कार यी चार भेद छन्। अन्त:करण दृश्य र आत्मा द्रष्टा हो। अन्त:करणरूप कारणसँग जगदरूप कार्यदृश्यको कार्यकारण सम्बन्ध छ । दृश्यसँग द्रष्टाको सम्बन्ध स्थापित भएपछि सृष्टि हुन्छ। चित्तवृत्तिको चाञ्चल्य नै यसको कारण हो। वृत्तिविजयपूर्वक स्वरूप-प्रकाश गर्नु नै राजयोग हो ।

पतञ्जलिले चलाएको यौगिक परम्परालाई अष्टाङ्गयोग भन्दछन् र त्यही नै राजयोग हो। अष्टाङ्ग योगमा ती आठका नाम हुन्– यम, नियम, आसन, प्राणायाम, प्रत्याहार, धारणा, ध्यान र समाधि । यी पनि बाह्य र आन्तरिक गरी दुई भागमा विभाजित छन्। प्रथम पाँच कर्मेन्द्रियसँग सम्बद्ध र बाँकी तीन आन्तरिक अर्थात् ज्ञानेन्द्रियसँग सम्बद्ध छन्। पतञ्जलिको ग्रन्थको नाम योगसूत्र हो । यसलाई 'पातञ्जल योगसूत्र' पनि भन्दछन्।

धेरै समयसम्म ईसापूर्व द्वितीय शताब्दीका व्याकरणशास्त्रका महाभाष्यकार पतञ्जलि नै योगसूत्रका प्रणेता मानिँदै आएका थिए र सबै दर्शनभन्दा पुरानो दर्शन योगदर्शन नै हो भन्ने निष्कर्ष निकालिएको थियो। तर पछि अध्ययन गर्दै जाँदा महाभारत र योगसित सम्बद्ध उपनिषत्का विकसित रूप तथा यसभित्र बौद्ध विज्ञानवाद वा योगाचारको प्रभाव पनि त्यहाँ पाइएको हुँदा योगसूत्रका रचयिता पतञ्जलि व्याकरणशास्त्रका महाभाष्यकार पतञ्जलि नभएर इसाको चौथो शताब्दीभन्दा पछिका अर्कै पतञ्जलि हुन् भन्ने निष्कर्षमा धेरैजसो विद्वान् पुगे। हुन सक्तछ– महामुनि कपिलको गुरु-परम्परामा बनेको साङ्ख्यकारिका वा त्यस्तै अन्य साङ्ख्य विषयको लोकप्रियताले पनि पतञ्जलिलाई योगसूत्रको निर्माण गर्ने प्रेरणा मिलेको होस् । बौद्ध सम्प्रदायको विज्ञानवाद वा योगाचार मत इसाको तृतीय शताब्दीभन्दा पनि पछिको हो । पातञ्जल योगसूत्रमा यसको स्थान प्रमुख रहन गएकोले पनि योगसूत्र यसभन्दा पछिको हो भन्ने स्वत:सिद्ध छ ।

वैदिक साहित्य र त्यसको व्याख्या भएको ब्राह्मण-साहित्यपछि उपनिषत्-साहित्यको पालो आउँछ। कठोपनिषत् (२.११–२.१८) र श्वेताश्वतरोपनिषत् (२.११–२.१३) आदि पुरातन उपनिषत्‌हरूमा हामीले चर्चा गर्न खोजेको योगविद्याको उल्लेख पाइन्छ। यसभन्दा परवर्ती अनेक उपनिषत्‌को प्रतिपाद्य विषय नै योग हुन गएको छ। मनुष्यको उपकारको लागि हिरण्यगर्भले सर्वप्रथम योगविद्याको प्रचार गरे भन्ने किंवदन्ती योगशास्त्रको अध्ययन-अध्यापन परम्परामा प्रचलित छ।

हिरण्यगर्भो योगस्य वक्ता नान्यः पुरातनः ॥

योगदर्शनका प्रसिद्ध टीकाकार वाचस्पति मिश्र (८५० इ.) को मतानुसार हिरण्यगर्भद्वारा उपदिष्ट योगशास्त्रलाई नै पतञ्जलिले पुनः प्रतिपादन गरेका हुन्। परतत्त्व-वैशारदी (१.१.१६) नामक ग्रन्थको उल्लेखानुसार याज्ञवल्क्यले पनि हिरण्यगर्भलाई नै यस शास्त्रको प्रथम उपदेष्टा मानेका छन्। योगी याज्ञवल्क्य उनै स्मृतिकार हुन् वा बेग्लै हुन् त्यो अनिर्णीत छ। योगदर्शनमा सर्वाधिक ख्याति पातञ्जलयोग कै छ। यसका अनेक महत्त्वपूर्ण व्याख्या भइसकेका छन्। जसमध्ये व्यासभाष्य, विज्ञानभिक्षुवार्तिक, वाचस्पति मिश्रको टीका, भोजदेवको वृत्ति र रामानन्द यतिको मणिप्रभा प्रसिद्ध तथा प्रचलित छन्। मूल पातञ्जल योगदर्शन चार पादमा विभक्त छ। समस्त ग्रन्थ सूत्ररूपमा लेखिएको छ। र ती सूत्रको सङ्ख्या १९५ छ। यसका चार पाद हुन्– समाधिपाद, साधनापाद, विभूतिपाद र कैवल्यपाद।

पतञ्जलिले चित्तवृत्ति-निरोधलाई नै योग भनेका छन्।

योगश्चित्तवृत्तिनिरोधः ॥

- पातञ्जल योगसूत्र १-२

भाष्यकार व्यासले चित्तलाई क्षिप्त, मूढ, विक्षिप्त, एकाग्र र निरुद्ध नामकरण गरेर पाँच भागमा विभक्त गरेका छन्। यस प्रसङ्गमा योग शब्दको अर्थ समाधि हो। जुन समय चित्तमा रजोगुणको प्राबल्य हुन्छ त्यस अवस्थामा चित्त अस्थिर र बहिर्मुख भएर रहन्छ। चित्तमा तमोगुणको प्राबल्य भएको समयमा त्यो विवेकशून्य हुन्छ। विवेकशून्य हुनासाथ त्यसमा कर्तव्याकर्तव्यको ख्याल रहँदैन। पहिलो अवस्थालाई विक्षिप्तावस्था, द्वितीयावस्थालाई मूढ भन्दछन्। चित्तमा सत्त्वगुणको प्राधान्य भएको समयमा त्यो दुःखको साधनलाई छोडेर सुखको साधनतिर प्रवृत्त हुन्छ। चित्तका प्रथम दुई अवस्था क्षिप्त र मूढ योगको लागि एकदमै उपयुक्त हुँदैनन्। तेस्रो विक्षिप्त कदाचित् स्थिर पनि हुन सक्तछ। जुन अवस्थामा चित्त बाह्य विषयबाट हटेर एकाकार वृत्ति धारण गर्दछ त्यस अवस्थामा चित्त एकाग्र हुन्छ। यो एकाकार वृत्ति पनि जब अन्य संस्कारसित लीन हुन्छ त्यस्तो अवस्थामा चित्तलाई निरुद्ध चित्त भन्दछन्। यी पाँच प्रकारका चित्तका चार परिणाम हुन्छन्। क्षिप्त र मूढमा व्युत्थान, विक्षिप्तमा समाधि-प्रारम्भ, एकाग्रमा एकाग्रता र निरुद्धमा निरोधलक्षण परिणाम उपयोगी हुन्छन्। समाधिको लागि अन्तिम दुई परिणाम निर्दिष्ट छन्। सबै प्रकारका निरोध योग हुँदैनन्। त्यसको लागि एउटा सानो उदाहरण यहाँ दिन सकिन्छ। प्रेमको अवस्थामा क्रोधको र क्रोधको अवस्थामा प्रेमको वृत्ति निरुद्ध हुन्छ, तर त्यसलाई योग भन्न सकिँदैन। त्यसैकारण योगदर्शनका भाष्यकार व्यासले भनेका छन्– "यहाँ सूत्रकारको योग शब्दको तात्पर्य त्यस प्रकारको निरोधसित सम्बद्ध छ जसको उपस्थितिले अविद्या आदि क्लेशराशि नष्ट हुन्छ र बुद्धिमा सात्त्विक निर्मल भावको वृद्धि भएर त्यो सहजावस्थामा परिणत हुन्छ र त्यही नै वास्तविक चित्तवृत्तिनिरोध हो।"

सूत्रकारले यस प्रकारको योग वा समाधि दुई प्रकारको हुन्छ भनेका छन्। ती दुई हुन्– सम्प्रज्ञात र असम्प्रज्ञात। चित्तको एकाग्रतावस्थामा सम्प्रज्ञात समाधि र पूर्ण निरोधावस्थामा असम्प्रज्ञात समाधि हुन्छ। सम्प्रज्ञात समाधिमा चित्तका सम्पूर्ण वृत्तिको निरोध हुँदैन, बरु ध्येय रूपमा अवलम्बित विषयलाई आश्रय बनाएर चित्तवृत्ति त्यससमय पनि वर्तमान रहन्छ। तर असम्प्रज्ञात समाधिमा सबै वृत्ति वा प्रवृत्ति निरुद्ध रहन्छन्। योगीले सम्प्रज्ञात समाधिको लागि तीन विषय अवलम्बन गर्नु आवश्यक हुन्छ। ती तीन विषय हुन्– ग्रहीता, ग्रहण र ग्राह्य। ग्राह्य विषय दुई प्रकारको हुन्छ जसलाई स्थूल र सूक्ष्म भन्दछन्। ग्रहीता, बुद्धि र आत्माको त्यस अविविक्त अवस्थाको भावलाई भन्दछन् जसलाई अर्को अर्थमा अस्मिता भन्दछन्। ग्रहण भन्नाले इन्द्रियलाई बुझाउँछ। धनुर्वाणको अभ्यास गर्ने मानिसले पहिले जसरी स्थूल निशानामा ताकेर अभ्यास गर्दै सूक्ष्म निशानतिर क्रमशः अग्रसर हुँदै जान्छ र आफ्नो लक्ष्यमा पुग्दछ त्यसै प्रकार योगसाधनामा लागेको योगीले पनि पहिले स्थूल विषयबाट प्रवेश गरेर क्रमशः अभ्यास गर्दै सूक्ष्म विषयलाई आलम्बन बनाउनुपर्दछ। योगसाधना गर्नेले पहिले स्थूलग्राह्य अर्थात् पञ्च महाभूत, त्यसपछि सूक्ष्मग्राह्य अर्थात् पञ्च तन्मात्रा, त्यसपछि ग्रहण अर्थात् इन्द्रिय र तत्पश्चात् सबभन्दा पछि अस्मिताको अवलम्बन लिएर एकाग्रताको साधना गर्नु आवश्यक हुन्छ। यस प्रकारका विभिन्न अवलम्बनको कारण “सम्प्रज्ञात समाधि’ पनि चार प्रकारका हुन्छन् जो यसप्रकार छन्– **सवितर्क, सविचार, सानन्द र सास्मित।**

प्रसङ्गवश हामीले साङ्ख्यको चर्चा गरेका थियौं। साङ्ख्य र योगको तत्त्ववाद एउटै हो भन्ने पारम्परिक विश्वास रहँदै आएको छ। दर्शनशास्त्रका व्याख्याताहरूले पनि साङ्ख्यको तत्त्ववादलाई नै योगको तत्त्ववाद मानेर व्याख्या गरेको पाइन्छ। यदाकदा दुवैमा पार्थक्य पनि पाइन्छ। साङ्ख्यले ईश्वरलाई मान्दैन र योगदर्शनले ईश्वरमा विश्वास राखेको पाइन्छ। त्यसैकारण योगलाई सेश्वर साङ्ख्य पनि भन्दछन्। साङ्ख्यको सम्पूर्ण ऊहापोह प्रकृति-पुरुषको प्रतीकमा चलेको हुन्छ। साङ्ख्यको मतानुसार पुरुष अनेक हुन्छन् र प्रकृतिले तिनलाई मायाजालमा पारेको हुन्छ। चेतनस्वरूप उदासीन र ज्ञाता हो। जबसम्म उसलाई आफ्नो यस रूपको ज्ञान हुँदैन, तबसम्म प्रकृतिको जालमा फँसिर हन्छ। यो दृश्यमान जगत् वस्तुतः प्रकृतिकै विकास हो। सत्त्व, रज र तम यी तीन गुणको साम्यावस्थाको नाम नै प्रकृति हो। साङ्ख्यशास्त्रले समस्त दृश्यमान जगत्लाई चार भागमा विभाजित गरेको पाइन्छ। तिनलाई प्रकृति, प्रकृति-विकृति, विकृति र नप्रकृति-नविकृति भन्दछन्। यो चौथो अर्थात् नप्रकृति-नविकृति नै पुरुष हो। त्यो न प्रकृति हो न त्यसको विकृति वा विकार हो।

मूलप्रकृतिरविकृतिर्महदाद्याः प्रकृतिविकृतयः सप्त।

षोडशकस्तु विकारो न प्रकृतिर्न विकृतिः पुरुषः॥

– साङ्ख्यकारिका-३

पुरुषसित प्रकृतिको संयोग हुनासाथ विक्षोभ उत्पन्न हुन्छ र त्यसको साम्यावस्था हराउँछ। यस्तो स्थिति आउनासाथ प्रकृति आफ्नो रूप बदलेर विकृतिमा परिणत हुँदै जान्छ। प्रकृतिबाट महत्तत्त्व वा बुद्धितत्त्व उत्पन्न हुन्छ, त्यसबाट अहङ्कार र अहङ्कारबाट पञ्चतन्मात्रा अर्थात्शब्दतन्मात्रा,स्पर्शतन्मात्रा, रूपतन्मात्रा, रसतन्मात्रा र गन्धतन्मात्रा उत्पन्न हुन्छन्। एकातिर महत्तन्मात्रा वा बुद्धितत्त्व

मूलप्रकृतिको विकार हो भने अर्कातिर अहङ्कारको प्रकृति पनि हो। यसै प्रकार अहङ्कार र पञ्चतन्मात्रा पनि एकातिर क्रमशः महान् र अहङ्कारका विकार हुन् भने अर्कातिर क्रमैसँग पञ्च महाभूतका प्रकृति पनि हुन्। त्यसैकारण साङ्ख्यशास्त्रीहरू त्यसमा महान्, अहङ्कार र पञ्चतन्मात्रा समेत मिलाएर यी सात तत्त्वलाई प्रकृति-विकृति भन्दछन् । यिनबाट पाँच ज्ञानेन्द्रिय कान, छाला, आँखा, जिब्रो र नाक अर्थात् श्रोत्र, त्वक्, चक्षु, रसना र घ्राण, पाँच कर्मेन्द्रिय वाक्, पाणि, पाद, पायु र उपस्थ यी दश इन्द्रिय, मन र पञ्च महाभूत, पृथ्वी, अप्, तेज, वायु र आकाश उत्पन्न भएका हुन् जो केवल विकृति हुन्। यसप्रकार एक पुरुष, एक प्रकृति, सात प्रकृति-विकृति र सोह्र विकृति मिलाएर पच्चीस तत्त्वको प्रस्तार-विस्तारबाट समस्त सृष्टि भएको हो ।

योगमा चित्तशब्दको प्रयोग अन्तःकरणको अर्थमा भएको छ। अन्तःकरणको तात्पर्य मन, बुद्धि र अहङ्कार हो । पुरुष अर्थात् आत्मा स्वभावतः शुद्ध र निर्विकार हुन्छ, परन्तु अज्ञानले गर्दा आफूलाई चित्तभन्दा अभिन्न मान्दछ । वास्तवमा भन्ने हो भने खास गरी चित्त प्रकृतिको परिणाम हुनाले जड हो र चेतनपुरुषको छाया पर्न गएकोले नै त्यो चेतन जस्तो अनुभव हुने मात्र हो । एकाग्रताको समयमा चित्तको अवस्था विशुद्ध स्फटिक मणिजस्तो हुन्छ । स्फटिक मणिको अगाडि जुनसुकै वस्तु परे पनि त्यही नै त्यसमा प्रतिविम्बित भएर त्यसलाई आफ्नै आकारको बनाइदिन्छ। यसै प्रकार एकाग्रताको अवस्थामा जुन ध्येय वस्तु हुन्छ त्यो चित्तमा प्रतिविम्बित भएर चित्तलाई आफै जस्तो बनाइदिन्छ, अर्थात् त्यस अवस्थामा ध्येय वस्तुको अतिरिक्त कुनै अन्य वस्तुको सत्ता चित्तमा रहँदैन। योगशास्त्रका यसप्रकार अवलम्बित विषयको रूपमा चित्त अनुरञ्जित हुनु वा प्रतिविम्बित हुनुलाई 'समापत्ति' भन्दछन् । यस प्रकारको समापत्ति केवल सम्प्रज्ञात-समाधिनिष्ठ चित्तको स्वाभाविक अवस्था अथवा धर्म हो । यसैका भिन्न-भिन्न रूपअनुसार सम्प्रज्ञात समाधि चार प्रकारका हुन्छन् । तिनलाई सवितर्क, सविचार, सानन्द र सास्मित भन्दछन् ।

वितर्कविचारानन्दास्मितारूपानुगमत्सम्प्रज्ञातः ।

- पातञ्जल योगसूत्र १/१७

यी चारै प्रकारका अवस्थामा आफूले अवलम्बन गरेका वस्तुको तत्त्वज्ञान हुनु आवश्यक छ र हुन्छ पनि । तर एक-एक तत्त्वलाई क्रमशः साक्षात्कार नगरी अर्को अवस्थामा फड्को हाल्नु हुँदैन र त्यो निषिद्ध छ ।

समुद्रमा जसरी तरङ्ग वा छाल उठ्छन्, त्यसै प्रकार मानवमनमा पनि असङ्ख्य प्रवृत्ति लहराउन थाल्दछन्। यस्ता प्रवृत्तिलाई मोटामोटी पाँच भागमा विभाजित गरिएको छ जसलाई प्रमाण, विपर्यय अर्थात् मिथ्याज्ञान, विकल्प, निद्रा र स्मृति भन्दछन्। यी पाँच प्रकारका वृत्ति राग, द्वेष र मोहद्वारा अनुविद्ध हुन्छन् । त्यसै कारण यी क्लेशकर मानिएका छन् । मुमुक्षु व्यक्तिले यिनको निरोध गर्नु आवश्यक हुन्छ । अभ्यास र वैराग्यद्वारा तिनको निरोध गर्न सकिन्छ । साधारण अवस्थामा पुरुष अर्थात् आत्माको प्रकृत स्वरूप वास्तवमा निर्विकार नै हुन्छ, तैपनि त्यो मोहवश आफ्नो वास्तविक रूपसित अपरिचित रहन्छ र वृत्तिसारूप्यतामा प्राप्त हुन्छ । भनाइको तात्पर्य चित्तको जुन वृत्ति जुन समय उपस्थित रहन्छ पुरुष त्यस समय त्यसैलाई आफ्नो रूप मान्न थाल्दछ । कुनै पनि विषय वाह्य वा आन्तर जेसुकै होस् जबसम्म चित्तवृत्तिको विषय हुँदैन तबसम्म पुरुष त्यसलाई ग्रहण गर्न सक्तैन र मुग्ध

भइदिनाले नै त्यो ती प्रवृत्तिबाट आफ्नो पृथक् सत्ता अनुभव गर्न असमर्थ हुन्छ। वैराग्य र दीर्घ अभ्यासपछि उसले आफ्नो स्वरूप चिन्दछ। सम्प्रज्ञात समाधिमा ध्येयविषयक चित्तवृत्तिहरू वर्तमान रहन्छन् र तिनीहरू निरवच्छिन्न रूपमा आफ्नो अनुरूप संस्कार-प्रवाह उत्पन्न गरिरहन्छन्। असम्प्रज्ञात समाधिमा यस्तो कुनै वृत्ति रहँदैन। हृदयमा वारंवार वैराग्यको अनुशीलनबाट समस्त चित्तवृत्तिहरू निरुद्ध हुन्छन्। गीतामा कृष्णले भनेका छन्– "यद्यपि चञ्चल मनलाई वशमा ल्याउन कठिन छ तैपनि अभ्यास र वैराग्यबाट त्यसलाई वशमा ल्याउन सकिन्छ।" दृष्ट अर्थात् प्रत्यक्ष सुख र आनुश्रविक अर्थात् केवल शास्त्रको माध्यमबाट ज्ञात भएको सुख– यी दुवै प्रकारका भोगविलासबाट निवृत्त हुनुलाई नै वैराग्य भन्दछन्। वैराग्य पनि दुई प्रकारका हुन्छन्। अपर वैराग्य र पर वैराग्य अपर वैराग्यका चार सोपान अर्थात् खुड्किला हुन्छन्– यतमानसंज्ञा, व्यतिरेकसंज्ञा, एकेन्द्रियसंज्ञा र वशीकरसंज्ञा। राग र द्वेषले गर्दा देखिने इन्द्रियको चञ्चलतालाई रोक्ने चेष्टालाई यतमानसंज्ञा, राग र विरागका विषयलाई केलाएर त्यसलाई वशमा ल्याउनुलाई व्यतिरेकसंज्ञा, इन्द्रिय निवृत्तिपछि केवल मनद्वारा विषयको चिन्ता गर्नुलाई एकेन्द्रियसंज्ञा र अन्तमा मानसिक उत्सुकतालाई पनि वशमा ल्याउनुलाई वशीकरसंज्ञा भन्दछन्।

सम्प्रज्ञात समाधिसम्म त यस प्रकारको वैराग्यबाट पनि पुग्न सकिन्छ। तर वैराग्यको उत्कृष्ट अवस्था त पर वैराग्य हो। जुनसमय द्रष्टा पुरुष, प्रकृति र बुद्धि आदि समस्त तत्त्वबाट स्वयंलाई पृथक् अनुभव गर्न लाग्दछ र समस्त त्रिगुणात्मक विषयका उपभोगदेखि वितृष्णा हुन्छ त्यसै अवस्थालाई पर वैराग्य भन्दछन्। यसै पर वैराग्यको अनुशीलनबाट असम्प्रज्ञात समाधि सिद्ध हुन्छ। किनभने यो असम्प्रज्ञात समाधि सम्प्रज्ञात समाधिकालीन ध्येयविषयक चिन्ताको अन्तिम विराम हो। त्यसैकारण प्रत्यय अर्थात् पर वैराग्यको वारंवार अनुशीलन अथवा अभ्यासबाट नै त्यसमा पुग्न सकिन्छ। यिनै कारणले गर्दा सूत्रकार पतञ्जलिले

विरामप्रत्ययाभ्यासपूर्वः संस्कारशेषोकन्यः
- योगसूत्र १/१८

भनेका छन्। यसमा चित्तवृत्तिको निरोध त हुन्छ, तर संस्कार भने कायमै रहन्छ। धेरै समयसम्म विद्यमान रहिसकेपछि पनि संस्कारलाई कुनै उद्घोषक सामग्री प्राप्त नहुनाको कारण ती स्वतः समाप्त हुन्छन्। यसै कारणले गर्दा असम्प्रज्ञात समाधिलाई निरोध समाधि वा निर्वीज समाधि पनि भन्दछन्।

असम्प्रज्ञात समाधिको उत्कृष्ट उपाय हो– श्रद्धा, वीर्य अर्थात् उत्साह, स्मृति र योगाङ्ग। यी उपायको अवलम्बन गरेर जुन समाधि हुन्छ त्यसलाई उपाय-प्रत्यय भन्दछन्। यस 'असम्प्रज्ञात समाधिको पूर्णावस्थामा द्रष्टा अर्थात् पुरुष वा आत्मा केवल स्वरूपमा अवस्थित रहन्छ। यसैलाई कैवल्य प्राप्ति भन्दछन्। पतञ्जलिले यस अवस्थाको प्राप्तिको लागि अरू उपाय पनि निर्दिष्ट गरेका छन्। त्यो उपाय हो– ईश्वर-प्रणिधान वा भनौं ईश्वरमा मन लगाउनु।

ईश्वरप्रणिधानाद्वा ॥
- योगसूत्र- १/२३

साधारण जीवमा अविद्या, अस्मिता, राग, द्वेष र अभिनिवेश नामका पाँच प्रकारका क्लेश हुन्छन्। ती क्लेश पनि कर्म अर्थात् धर्म र अधर्मका भेदले दुई किसिमका हुन्छन्। कर्मको जन्म, आयु र भोगनामक विपाक हुन्छ जो पूर्व संस्कार अर्थात् आशय कहलाउँछ र त्यो ईश्वररहित हुन्छ। ईश्वर सर्वज्ञ हुन्छ। त्यसै कारण अन्यान्य पुरुषभन्दा भिन्न र

विशेष हुन्छ। अर्थात् साधारण पुरुष अविद्यादि क्लेशको अधीनमा हुन्छ, जन्म-मरणको चक्रमा परेको हुन्छ, पापपुण्य अर्थात् अधर्म-धर्मको वशवर्ती हुन्छ र पूर्वसञ्चित वासनाको दास हुन्छ। ईश्वर यसभन्दा भिन्न अनन्त ज्ञानको आकर अर्थात् खानी, दोषहीन, क्लेशशून्य, नित्यशुद्ध र नित्यमुक्त हुन्छ। यसै ईश्वरको वाचक शब्द प्रणव अथवा ऊँकार हो। यसका नामको जप र नामी अर्थात् ईश्वरको चिन्तन गर्नाले साधकको चित्त एकाग्र हुन्छ र उसलाई आत्मसाक्षात्कार पनि प्राप्त हुन सक्तछ। त्यति मात्र होइन उसका विघ्नबाधा पनि दूर हुन सक्तछन्। योगसाधनामा अनेक विघ्न आउन सक्तछन्। उसलाई कुनै व्याधिले सताउन सक्तछ जसले गर्दा शरीर रुग्ण भएर मनमा त्यसको प्रभाव पर्न सक्तछ। उसको चित्तमा अकर्मण्यता वा जडता अर्थात् स्त्यान पनि आउला, योगको विषयमा सन्देह वा संशय उपस्थित होला, प्रमाद र आलस्य हुन सक्तछ, विषयभोगको तृष्णा मनमा उत्पन्न भएर अविरति आउला, विपरीत ज्ञान अर्थात् भ्रान्तिदर्शन होला, समाधिको अनुकूल जस्तो चित्त हुनुपर्थ्यो, त्यो नहोला अर्थात् अलब्धभूमिकत्व होला, फेरि यस्तो पनि हुन सक्तछ, समाधिको अनुकूल अवस्था त सुलभ भयो, तर मन त्यसमा स्थिर हुन सकेन। यस्ता अनेक कुरा हुन सक्तछन्। यस्तो अवस्थामा चित्त विक्षिप्त हुन्छ। ईश्वर-प्रणिधानबाट यस्ता विघ्न दूर हुन सक्तछन्। पतञ्जलिले चित्तशोधनका अनेक उपाय बताएका छन्। तिनमा अभिमत वस्तुको ध्यान पनि एक हो।

यथाभिमतध्यानाद्वा ॥

- पातञ्जल योगसूत्र -१/३९

पतञ्जलिले यहाँ ध्यानलाई नै विशेष महत्त्व दिएका छन्। यस पादमा साधारणतया समाधिकै कुरा भएको हुँदा यस पाउको नाम नै समाधिपाद रहन गएको छ।

प्रथम पादमा समाहित चित्त भएका योगका उत्तम अधिकारीको लागि योगको स्वरूप, त्यसका भेद तथा त्यसका फल, सम्प्रज्ञात र असम्प्रज्ञात समाधिको सविस्तार वर्णन गरियो र योगको मुख्य उपाय अभ्यास तथा वैराग्य-साधनाका अनेक विधिको चर्चा भयो। तर सबै यस प्रकारको अभ्यास गर्न सक्तैनन्। तिनको लागि पनि उपाय हुनु आवश्यक छ।

विक्षिप्त चित्त भएका मध्यम खालका अधिकारी (जसको चित्त सांसारिक वासना तथा राग-द्वेष आदिबाट कलुषित वा मलिन छ) को लागि अभ्यास र वैराग्य कठिन विषय हुन आउँछ। तिनको चित्त पनि शुद्ध भएर अभ्यास र वैराग्यमा समाहित हुन सकोस् भन्ने अभिप्रायले चित्त एकाग्रताको असन्दिग्ध उपाय क्रियायोगपूर्वक यम-नियम आदि योगका आठ अङ्गमा विचार गर्न यो दोस्रो साधनापादको आरम्भ गरिन्छ। योगका अङ्गमा प्रवृत्त गराउनुभन्दा पहिले सर्वप्रथम पतञ्जलिले चित्तशुद्धिको एउटा सरल र उपयोगी उपायमा जोड दिएका छन्।

तपःस्वाध्यायेश्वरप्रणिधानानि क्रियायोगः ॥

- पातञ्जल योगसूत्र २-१

अर्थात् तप, स्वाध्याय र ईश्वर-प्रणिधान क्रियायोग हो। यस पादको नाम साधनापाद हो। जसको चर्चा केही मात्रामा प्रसङ्गवश भइसकको छ। साधनापादलाई क्रियायोग पनि भन्दछन्। क्रियायोगका दुई उद्देश्य हुन्छन्— समाधि-भावना र क्लेशतनूकरण। क्लेशतनूकरणको अर्थ क्लेशलाई क्षीण गराउनु हो। क्लेश पनि पाँच प्रकारका हुन्छन्। तिनलाई अविद्या, अस्मिता, राग, द्वेष र अभिनिवेश भन्दछन्। अविद्याको तात्पर्य भ्रान्तिज्ञान हो। अर्थात् जुन अनित्य छ त्यसलाई नित्य मान्नु,

जुन जड छ त्यसलाई चेतन मान्नु नै अविद्या हो। अहङ्कार, बुद्धि, आत्मालाई एउटै मान्नुलाई अस्मिता भनिन्छ। सुख र त्यसको साधनतिर आकर्षित हुनुलाई राग नामकरण गरिएको छ। दुःख र दुःखजनक वस्तुप्रति हिंसावृत्ति हुनुलाई द्वेष भन्दछन् र नाना जन्मको संस्कारवश मरणादि अर्थात् मृत्युदेखि त्रास हुनुलाई अभिनिवेश नामकरण गरिएको छ। यी पाँचै क्लेश हुन्। तर अन्तिम चार प्रकारका क्लेशको उत्पत्तिकारण पनि अविद्या नै हो। यी अन्तिम चार प्रकारका क्लेश सुषुप्त, क्षीण, विच्छिन्न वा उदार अवस्थामध्ये एकैसमय एउटैमा रहन सक्तछन्। उदाहरणको लागि भन्ने हो भने शैशवावस्थामा राग सुप्त रहन्छ, क्रोधावस्थामा विच्छिन्न रहन्छ, रागविरोधी विचारको समयमा क्षीण रहन्छ र उपयुक्त समयमा प्रबुद्ध वा उदार भएर रहन सक्तछ। अब यी चारै प्रकारका क्लेश जुनसुकै अवस्थामा भए पनि त्यसको मूलकारण अविद्या वा मिथ्याज्ञान नै हो। क्रियायोगको सहयोगले योगी यी क्लेशलाई क्षीण तुल्याउन सक्तछ र क्रमशः अघि बढेर प्रसङ्ख्यान अर्थात् ध्यानरूपी अग्निले तिनलाई भस्म तुल्याउन सक्तछ। यो उद्देश्य सिद्ध भएपछि प्रथम उद्देश्य समाधि-भावना– सहजै सिद्ध हुन्छ। कारण जति पनि कर्म, आशय र विपाक छन् ती सबै क्लेशमूलक हुन् र क्लेशको उच्छेद हुनासाथ ती सबैको उच्छेद स्वतः हुन्छ।

योगदर्शनले सम्पूर्ण शास्त्रार्थलाई चार भागमा विभक्त गरेको छ। ती चार भागलाई क्रमशः हेय, हेयहेतु, हान, र हानोपाय भनिन्छ। दुःख र दुःखजनक पदार्थ हेय हुन्। किनभने अविद्याले नै यस हेय वस्तुलाई जीवसामु उपस्थित गराउँछ र जीव त्यसलाई भ्रमवश भोग्य र आफूलाई त्यसको भोक्ता सम्झेर त्यसमा आकर्षित हुन्छ। त्यसैकारण यो जुन भोग्य-भोक्तृभावरूप संयोग हो त्यही वस्तु हेयहेतु हो। स्पष्टतया भन्न सकिन्छ अविद्याले गर्दा नै यो संयोग सम्भव हुन्छ। यसैकारण वास्तविक हेयहेतु अविद्या नै हो र विवेकज्ञान नै हेयहेतुज्ञानको उपाय हो। किनभने त्यसै विवेकबाट आत्मा र अनात्माको पार्थक्य ठीक-ठीक उपलब्ध हुन्छ र अविद्या उच्छिन्न हुन्छ। अविद्याको उच्छेदबाट दुःखको आत्यन्तिक निवृत्ति हुन्छ। यही नै हेयहान हो। यही नै योगको चरम लक्ष्य हो र यही नै कैवल्य हो।

योगका अङ्गको अनुष्ठानद्वारा अशुद्धिनाश भएपछि ज्ञानको प्रकाश अर्थात् विवेकख्याति-पर्यन्त हुन्छ भन्ने कुरा पतञ्जलिले भनेका छन्।

योगाङ्गानुष्ठानादशुद्धिक्षये ज्ञानदीप्तिराविवेकख्यातेः ॥

- पातञ्जल योगसूत्र २/२८

जबसम्म विवेकख्याति हुँदैन तबसम्म योगाङ्गको अनुष्ठानद्वारा चित्तशुद्धि गर्ने उपदेश योगसूत्रमा पाइन्छ।

यमनियमासनप्राणायामप्रत्याहारधारणाध्यानसमाधयोकष्टावङ्गानि ॥

- पातञ्जल योगसूत्र - २/२९

यी अष्टाङ्ग योगका नाम हुन्– यम, नियम, आसन, प्राणायाम, प्रत्याहार, धारणा, ध्यान र समाधि। प्रथम पांच बाह्य हुन् भने अन्तिम तीन आन्तर हुन्। जसको चर्चा संक्षेपमा पहिले पनि भइसकेको छ। यी अष्टाङ्ग योगमा प्रवेश नभई योगशास्त्रको अध्ययन अधुरो हुने हुँदा त्यसको चर्चा केही संक्षेपरूपमा गरिन्छ। यम भन्नाले बाहिरी र भित्री इन्द्रिय-संयमन अथवा वृत्ति-सङ्कोचन-क्रियालाई बुझाउँछ। अहिंसा, सत्य, अस्तेय (चोरी नगर्नु), ब्रह्मचर्य, अपरिग्रह (अर्काको वस्तु सित्तै नलिनु) यी पाँच यम हुन्। अर्को अर्थमा भन्ने हो भने यम भनेको

संयम हो। यमको विपरीत क्रिया हिंसा, असत्य, स्तेय (चोरी), वीर्यक्षय र परिग्रह (अर्काको वस्तु सित्तै लिनु) हुन्। यिनलाई योगशास्त्रमा वितर्क भन्दछन् र यिनका फल अथवा परिणाम दु:खदायी हुन्छन्। वितर्कको दमन र संयमको उपलब्धिको लागि शास्त्रकारले पाँच प्रकारका नियम प्रस्तुत गरेका छन्। ती पाँच यी हुन्– शौच (पवित्रता), सन्तोष, तप, स्वाध्याय र ईश्वर-प्रणिधान। योगसाधनाको लागि नाना प्रकारका आसन उपयोगी हुने कुरा त्यहाँ पाइन्छ। आसनको तात्पर्य हातगोडा आदिलाई विशेष प्रकारले सन्निवेश गराउनु वा उपयोगमा ल्याउनु नै हो। परवर्त्ती योगग्रन्थमा आसनका अनेक सङ्ख्या प्रस्तुत गरेको पाइन्छ र कतैकतै त्यसको सङ्ख्या चौरासीसम्म पनि पुग्दछ। (हिजो-आज अत्यधिक प्रचारमा आएको तथाकथित योग शब्द जसलाई अज्ञानवश 'योगा' पनि भन्ने गरेको सुनिन्छ यिनै आसनमध्ये केहीको अभ्यासद्वारा गरिएको अति साधारण शारीरिक व्यायाम मात्र हो र त्यसलाई योगको संज्ञा दिनु योगशास्त्रको उपहास गर्नु मात्र हो।) तर पातञ्जल योगदर्शनले स्थिर र सुखकर आसन अर्थात् सुखासनलाई नै योग-साधनको लागि उत्कृष्ट उपाय मानेको छ।

स्थिरसुखमासनम्॥

- पातञ्जल योगसूत्र - २/४६

योगाभ्यासमा श्वासलाई भित्र तानेर राख्नुलाई पूरक त्यसरी भित्र तानिएको श्वासलाई निकै बेरसम्म भित्रै रोकेर राख्नुलाई कुम्भक र त्यो रोकेर राखेको श्वासलाई पुन: बिस्तारै बाहिर फ्याँक्नुलाई रेचक भन्दछन् र ती तीनै क्रियाको समूहलाई प्राणायाम भन्दछन्। प्राणको तात्पर्य वायु हो। प्राण अर्थात् वायुको संयमनद्वारा मनलाई संयमन गर्न सरल हुन्छ। शब्दादि बाह्य व्यापारबाट कान आदि इन्द्रियलाई हटाएर अर्थात् प्रत्याहित गरेर पहिले अन्तर्मुख बनाउनु आवश्यक हुन्छ। त्यस अवस्थामा बाह्य विषयसित इन्द्रियको कुनै सम्पर्क नहुने हुनाले तिनले चित्तको सम्पूर्ण रूपले अनुकरण गर्दछन्। इन्द्रियहरूको यस प्रकारको अवस्थालाई नै योगशास्त्रले प्रत्याहार भनेको हो। यसको अभ्यासद्वारा इन्द्रियलाई वशमा ल्याउनु सम्भव हुन्छ। यी पाँच प्रकारका योगाङ्गको चर्चापछि साधनापाद समाप्त हुन्छ र विभूतिपादको प्रारम्भ हुन्छ। भनाइको तात्पर्य हो– यम, नियम, आसन, प्राणायाम र प्रत्याहारको चर्चा समाप्त भयो र धारणा, ध्यान र समाधि नामका तीन योगाङ्ग बाँकी रहे।

हामीले प्रसङ्गवश पहिले नै भनेको थियौं– यी पाँच यम, नियम, आसन, प्राणायाम र प्रत्याहार बहिरङ्ग साधन तथा धारणा, ध्यान र समाधि अन्तरङ्ग साधन हुन्। पछिल्ला तीनको समाधान विभूतिपादनामक तेस्रो पादमा हुन्छ। यी पाँच बहिरङ्ग भएको हुँदा यिनको कार्यसिद्धिको सम्बन्ध पनि बाहिरी नै हुन्छ। तर धारणा, ध्यान र समाधि नामका योगाङ्गको साक्षात् सम्बन्ध कार्यसिद्धिहेतुसित छ, त्यसकारण यिनलाई अन्तरङ्ग भनेका हुन्। यी तीनैलाई सामूहिक रूपमा संयम नामकरण गरिएको छ। धारणा, ध्यान र समाधिलाई सामूहिक रूपमा एउटै नाम संयम राख्नुमा पनि खास अभिप्राय छ। यी तीनै वस्तु धारणा, ध्यान र समाधिले जबसम्म एउटै वस्तुलाई आश्रय बनाउँदैनन् तबसम्म त्यो योगाङ्ग हुँदैन। जुन समय ती एउटै वस्तुमा आश्रित हुन्छन् त्यसपछि मात्र त्यो योगाङ्ग हुन्छ एक विषयको धारणा, अर्को विषयको ध्यान र तेस्रोको समाधियोग मानिँदैन। नाना विषयमा विक्षिप्त चित्तलाई बलपूर्वक खैँचेर कुनै एउटै वस्तुमा केन्द्रित गर्नुलाई धारणा भन्दछन्। धारणाबाट चित्त जब केही स्थिर हुन्छ त्यस

अवस्थामा त्यस विषयको जुन एकाकार चिन्ता वा प्रत्ययैकतानता हुन्छ त्यही योगशास्त्रमा ध्यान मानिएको छ ।

तत्र प्रत्ययैकतानता ध्यानम् ॥

- पातञ्जल योगसूत्र ३/२

यस्तो ध्यान जब निरन्तर अभ्यासले गर्दा स्वरूपशून्य जस्तो भएर ध्येय विषयको आकारमा आभासित हुन्छ अर्थात् 'अर्थमात्र निर्भास' हुन्छ त्यस अवस्थालाई समाधि भन्दछन् ।

तदेवार्थमात्रनिर्भासंस्वरूपशून्यमिव समाधिः ॥

- पातञ्जल योगसूत्र ३/३

प्रथम पादमा वा यसभन्दा पहिले जुन सम्प्रज्ञात र असम्प्रज्ञात समाधिको चर्चा भएको थियो त्यो समाधि यसभन्दा भिन्न हो । त्यो साध्य हो र यो साधन हो। त्यो फल हो, यो उपाय हो। त्यस स्थूलग्राह्य, सूक्ष्मग्राह्य, ग्रहण र ग्रहीताको भेदले अवलम्बित समाधिको अवस्थामा संयम अर्थात् ध्यान, धारणा र समाधिको विनियोग रहन्छ। जहाँसम्म सम्प्रज्ञात समाधिको सम्बन्ध छ त्यहींसम्म योगका आठ अङ्गमध्ये पाँच बहिरङ्ग र तीन अन्तरङ्ग हुन्छन् । असम्प्रज्ञात समाधिमा पुगेपछि त्यहाँ ती आठै अर्थात् सम्पूर्ण अष्टाङ्ग योग नै बहिरङ्ग हुन पुग्दछन्। जब मनुष्य समाधिको दशामा हुँदैन, अर्थात् जब त्यो व्युत्थानदशामा हुन्छ त्यस अवस्थामा दर्शन, श्रवण आदिद्वारा जुन विषयको अनुभव गर्दछ ती सबै नष्ट भइसकेपछि पनि त्यसले आफ्नो संस्कार छोडेर गएको हुन्छ र त्यसै कारण ती संस्कार निरन्तर स्मृति उत्पन्न गराइरहन्छन्। व्युत्थानावस्थामा जस्तै समाधिको अवस्थामा पनि संस्कार रहि नै रहन्छ । सम्प्रज्ञात समाधिको अवस्थामा यद्यपि चित्तवृत्ति निरुद्ध हुन्छन् तैपनि संस्कार रहेकै हुन्छ। चित्तवृत्तिको निरोधबाट पनि एक प्रकारको संस्कार उत्पन्न हुन्छ। व्युत्थानदशाको संस्कारलाई निरोधज भन्दछन् । यी दुवैको आपसमा द्वन्द्व भइ नै रहन्छ र जो प्रबल हुन्छ त्यही नै विजयी हुन्छ । दीर्घ साधनापछि साधकको निरोधज संस्कार प्रबल हुन्छ र व्युत्थानज संस्कारलाई निरोधज संस्कारले दबाउँछ र स्वयं विजयी हुन्छ। यस अवस्थालाई पतञ्जलिले निरोधपरिणाम भनेका छन् ।

व्युत्थाननिरोधसंस्कारयोरभिभवप्रादुर्भावौनिरोधक्षणचित्तान्वयो निरोध परिणामः ॥

- पातञ्जल योगसूत्र ३/९

यस अवस्थामा पुगेपछि योगीलाई अनेक प्रकारका विभूति प्राप्त हुन्छन्। त्यस समयमा उसलाई अनेक प्रलोभन लोभ्याउन सक्तछन्। काँचो सिकारु योगी प्रलोभनमा अलमलिन सक्तछ। तर परिपक्व योगी त्यसमा भुल्दैन, eg. ती विभूतिको दर्शन वा प्राप्तिबाट विस्मित हुँदैन र प्रलुब्ध पनि हुँदैन। पातञ्जल योगसूत्रको विभूतिनामक तृतीयपादको सार यही हो ।

योगशास्त्रमा जम्मा चार पाउ छन्– समाधिपाद, साधनापाद, विभूतिपाद र कैवल्यपाद । जसको चर्चा पहिले पनि भइसकेको छ। पहिलो पाउमा योगको स्वरूप समाधि, दोस्रो पाउमा त्यसको साधन, तेस्रो पाउमा त्यसबाट हुने सिद्धिको वर्णन छ भने चौथो पाउमा कैवल्यको कुरा आउँछ । कैवल्यको निर्णय चित्तको अधीनमा छ । त्यसकारण कैवल्यको लागि उपयोगी हुने चित्तको निर्णयको लागि सबभन्दा पहिले पाँच प्रकारका सिद्धि र त्यसबाट उत्पन्न हुने सिद्धि चित्तलाई नै सर्वप्रथम प्रस्तुत गरिएको छ ।

जन्मौषधिमन्त्रतपःसमाधिजाः सिद्धयः ॥

- पातञ्जल योगसूत्र-४/१

कैवल्यपादको आरम्भमा नै सूत्रकारले पाँच प्रकारका सिद्धिको उल्लेख गरेका छन्।

यिनलाई जन्मगत, औषधिगत, मन्त्रगत, तपोगत र समाधिगत सिद्धि तथा सिद्ध भन्न सकिन्छ। जन्मको संस्कारबाट केही मानिस जन्मँदैमा केही विलक्षण प्रतिभा लिएर आउँछन्, रसायन आदि औषधिको सहायताले पनि अनेक प्रकारको सिद्धि मिल्न सक्तछ, मन्त्रबलले आकाश-गमनको सिद्धि प्राप्त हुन सक्तछ, तपस्याले पनि सिद्धिलाभ हुन्छ र समाधिले कैवल्यप्राप्ति हुन्छ। जो सिद्धिबाट लोकप्रतिष्ठा चाहन्छन् तिनलाई कैवल्य प्राप्त हुन सक्तैन। समाधिबाट समस्त अनागत अर्थात् भावी कर्मदग्ध बीज जस्तै निर्वीर्य र निष्फल हुन्छन् । केवल प्रारब्धकर्म मात्र बाँकी रहन्छ। यदाकदा योगीहरूले योगबलको माध्यमबाट अनेक कायाको निर्माण गरी प्रारब्धकर्मलाई चाँडचाँडै भोगेर त्यसबाट निवृत्त भएको कुरा पनि सुनिन्छ । यसो गर्नाले आत्मा र बुद्धिमा जुन पार्थक्य हुन्छ त्यस विषयमा योगी विचलित हुँदैन र त्यसपछि त्यस्तो योगीको आत्मा स्वत: विवेकतिर उन्मुक्त भएर कैवल्यतिर लागदछ र त्यहाँ पुग्दछ। त्यस्तो योगी समस्त इच्छाभन्दा माथि उठेर परम अभिलषित विवेकख्यातिबाट पनि विरत हुन्छ। त्यस्तो अवस्थामा त्यो योगी धर्ममेघनामक समाधि प्राप्त गर्न सफल हुन्छ । पतञ्जलिको भनाइ छ– प्रसङ्ख्यान अर्थात् प्रकृति-पुरुषको विवेक-साक्षात्कारप्रति पनि योगीको आदरभाव रहँदैन, त्यस अवस्थामा उसलाई धर्ममेघ समाधि प्राप्त हुन्छ जुन विवेकख्यातिको परम फल हो।

प्रसङ्ख्यानेऽप्यकुसीदस्यसर्वथा-विवेकख्यातेर्धर्ममेघः ॥

– पातञ्जल योगसूत्र-४/२९

धर्ममेघनामक समाधि प्राप्त भएपछि त्यस समय केवल निरवच्छिन्न तत्त्व साक्षात्काररूप धर्ममेघको धारासार वर्षा भइरहन्छ र योगी समस्त क्लेश र कर्मबाट निवृत्त भइसकेको हुन्छ। त्यससमय त्रिगुणात्मिका प्रकृतिका जुन कर्तव्य प्रत्येक पुरुष अर्थात् आत्माको लागि निर्दिष्ट हुन्छन् ती– भुक्ति र मुक्ति– समाप्त हुन्छन् र पुरुष विशुद्धरूप अर्थात् केवलभावमा अवस्थित हुन्छ । पुरुषप्रति दुवै प्रकारका कारणीय कर्म सिद्ध हुन जाने हुँदा प्रकृति पनि कृतकृत्य हुन्छ र अनादि कालको लिङ्गशरीर (जसको वर्णन साङ्ख्यकारिकाको सङ्ख्या ४०, ४१, र ४२ मा पनि गरिएको छ) प्रकृतिको परिणाम हो, त्यसैकारण त्यो पनि विरत हुन्छ र समस्त सूक्ष्म शरीर अर्थात् लिङ्गशरीर तत् तत् उपादानमा लीन हुन जान्छन् । यही योगशास्त्रको परम प्रतिपाद्य विषय हो।

योगदर्शनको पदार्थ-प्रणालीमा साङ्ख्यका पच्चीस तत्त्व स्वीकृत छन् र त्यसमा एउटा अर्को तत्त्व जोडेर छब्बीसौं तत्त्वलाई समेत समाविष्ट गरी ईश्वर-प्रतिपादन गरिएको छ । त्यसैकारण पतञ्जलिको योगसूत्रलाई सेश्वर साङ्ख्य भन्दछन्। कपिलको साङ्ख्य अनीश्वरवादी हो । साङ्ख्यदर्शन निरीश्वर साङ्ख्य नामले प्रसिद्ध छ। तर पतञ्जलिको योगसूत्रको विशेषता साङ्ख्यका पच्चीस तत्त्वमा न अलमलिएर छब्बीसौं तत्त्वको खोजी गरी साधना-प्रणालीको अभ्यास तथा ईश्वरभक्तिको प्रतिपादनद्वारा आत्मालाई कैवल्यपद प्राप्त गराउनु नै हो। यसको मुख्य लक्ष्य पनि त्यही हो।

– ज. ला. श.

रस– 'रस' शब्द आस्वादनार्थक 'रस्' धातुमा अच् (अ) प्रत्यय लागेर बनेको हो। संस्कृत-व्याकरणमा मूलत: 'रस' शब्दका निम्नलिखित चार व्युत्पत्ति पाइन्छन् र ती व्युत्पत्तिअनुसार 'रस' शब्दको अर्थमा पनि भिन्नता पाइन्छ। ती अर्थहरू यी हुन्–

१) जो आस्वादित हुन्छ त्यो वस्तु रस हो

(रस्यते आस्वाद्यते असौतै इति: रस:)– गुलियो, तीतो, पीरो, अमिलो, टर्रो आदि ।

२) जसद्वारा रससिक्त हुन्छ त्यो रस हो (रस्यते अनेन इति रस:) गुण, वीर्य, देह आदि ।

३) जसले रसमय तुल्याउँछ त्यो वस्तु रस हो (रसति रसयति वा रस:) पारद, द्रव, जल आदि ।

४) रसित हुनु आस्वादित हुनु रस हो (रसनं रस आस्वाद:) शृङ्गार, करुण, वीर, रौद्र आदि ।

केही व्याकरणहरू 'सरते इति रस:' भन्ने व्युत्पत्ति गर्दछन् र सर (सृ + अच्) को वर्णविपर्ययका रूपमा 'रस' शब्द बनेको हो भन्दछन्। 'रस्' धातु वा 'सृ' धातु जुन सुकैबाट 'रस' शब्दको उत्पत्ति भएको कुरो माने तापनि रसले द्रवत्व र आस्वादनयोग्य विषयतिर सङ्केत गरेको छ ।

वेदमा द्रवत्व वा सोमरसको अर्थमा 'रस' शब्दको प्रयोग पाइन्छ (दधान: कलशे रसम् –ऋग्वेद)

शतपथब्राह्मणमा 'मधु' को अर्थमा 'रस' शब्द प्रयुक्त छ (रसो वै मधु)। उपनिषत्मा रसले ब्रह्मानन्दलाई बुझाएको छ (रसो वै स:) । उपनिषत्पछि रामायण र महाभारतकालसम्म रसको काव्यात्मक प्रभावबाहेकका अन्य अर्थहरू प्रयुक्त भएका देखिन्छन् । आयुर्वेदको विकासपछि पारद वा पारो धातुको अर्थमा रसको अर्थविस्तार भएको र वात्स्यायनको कामशास्त्रको प्रवर्तनपछि रति एवं कामभावको बोधकको रूपमा अझ व्यापक अर्थमा रसलाई परिभाषित गरिएको पाइन्छ ।

यसरी उपनिषत्कालदेखि नै 'रस' ले विशिष्ट अर्थको वहन गर्दै आएको भए तापनि काव्यात्मक प्रभावको रूपमा रसको प्रयोग शाण्डिल्य, वात्स्य, दत्तिल तथा भरतपुत्रले गरेको उल्लेख नाट्यशास्त्रमा पाइन्छ। राजशेखरको मतअनुसार रूपकको निरूपण गर्ने प्रथम मनीषी भरत हुन् भने रसको निरूपण गर्ने प्रथम मनीषी चाहिँ नन्दिकेश्वर हुन् । यसरी भरतभन्दा अधिका, काव्यात्मक प्रभावका रूपमा रसको व्याख्या गर्ने आचार्यहरूको नामोल्लेख भए तापनि रससम्बन्धी उनीहरूका मान्यताको जानकारी प्राप्त गराउने कुनै ऐतिहासिक आधार नभएकोले भरत (इ. पू. प्रथम शताब्दीतिर) लाई नै रससिद्धान्तका प्रथम व्याख्याता मान्नुपर्ने हुन्छ ।

भरतका रससूत्रको व्याख्या उत्पत्तिवादी भट्टलोल्लट (आठौं शताब्दीतिर), अनुमितिवादी शङ्कुक (नवौं शताब्दीतिर), भुक्तिवादी भट्टनायक (नवौं शताब्दीतिर) र अभिव्यक्तिवादी अभिनव गुप्त (दशौं शताब्दी) ले बेग्लाबेग्लै ढङ्गले गरेका छन् । उनीहरूपछि ध्वनिवादी, रीतिवादी, वक्रोक्तिवादी, औचित्यवादी तथा रसवादी आचार्यहरूले रस र रसानुभूतिको प्रक्रियाबारे विस्तृत चर्चा गरेका छन् ।

भरतले विभाव, अनुभाव र सञ्चारिभावको संयोगबाट निष्पन्न वस्तुको रूपमा रसलाई परिभाषित गरेका छन् (**विभावानुभावसञ्चारिसंयोगाद्रसनिष्पत्तिः** नाट्यशास्त्र, अध्याय-६) । भरतले वाचिक, आङ्गिक एवं सात्त्विक अभिनयद्वारा दर्शकको हृदयमा काव्यार्थको भावन गर्ने तत्त्वलाई विभाव बताएका छन् भने भाषा, अङ्गविक्षेप तथा सत्त्वद्वारा सम्पादित नानार्थद्वारा निष्पन्न अभिनयलाई अनुभावित गर्ने तत्त्वलाई अनुभाव र अभिनयको क्रममा उठेका निर्वेदादि भावलाई रस-परिपाकको तहमा पुऱ्याउने तत्त्वलाई सञ्चारिभाव मानेका छन्। उनले संयोगात् र निष्पत्तिको विशेष व्याख्या नगरेको हुनाले उत्तरवर्तीहरूद्वारा गरिएका यी दुई शब्दका भिन्न-भिन्न व्याख्याको आधारमा रसको परिभाषा पनि विभिन्न रूपमा गरिएको पाइन्छ ।

भरतको रससूत्रको व्याख्या मीमांसक, नैयायिक, दर्शनशास्त्री तथा साहित्यशास्त्रीहरूले गरका छन् । भरतको रससूत्रको व्याख्याको क्रममा उत्तरवर्ती विवेचकहरू मूलत: निम्नलिखित पक्षहरूमा केन्द्रित देखिन्छन्– (१) रसनिष्पत्ति कुन-कुन सामग्रीबाट हुन्छ र रस र ती सामग्रीबीच केकस्तो सम्बन्ध रहेको हुन्छ ? (२) रसनिष्पत्ति कसरी हुन्छ र त्यसमा अनुकार्य (वास्तविक व्यक्तित्व), अभिनेता-अभिनेत्री तथा सामाजिक (दर्शक) सँग त्यसको कस्तो सम्बन्ध रहेको हुन्छ ? (३) सामाजिकद्वारा रस कसरी आश्वाद्य बन्दछ र रसानुभूतिका क्षणमा सामाजिकको भावदशा कस्तो हुन्छ ?

मीमांसक भट्टलोल्लट रसलाई कारणरूप विभावादिको कार्य मान्दछन् । उनी रससामग्रीको रूपमा विभावादिलाई नै लिन्छन्, तर रामादि ऐतिहासिक वा लौकिक व्यक्तिमा पहिलदेखि नै रहिरहेको वस्तुको रूपमा रसलाई परिभाषित गर्दछन् । वास्तविक व्यक्तिमा पूर्वस्थित त्यही रस त्यस्ता व्यक्तिको रूपधारण गरी अभिनय गर्ने अभिनेता तथा अभिनेत्रीमा उत्पन्न हुन्छ भन्ने उनको विचार छ । त्यसैले उनी अभिनयको क्रममा उत्पन्न हुने वस्तुको रूपमा रसलाई परिभाषित गर्दछन् । अत: भट्टलोल्लटको मतअनुसार संयोगात्‌को अर्थ विभावादिको सन्दर्भमा उत्पाद्य-उत्पादकसम्बन्ध, अनुभावको सन्दर्भमा ज्ञाप्यज्ञापकसम्बन्ध र सञ्चारिभावको सन्दर्भमा पोष्यपोषकसम्बन्ध हो । उनले निष्पत्तिको अर्थ उत्पत्ति लगाएका छन् । यस व्याख्याअनुसार विभावादिद्वारा उत्पाद्य, अनुभावादिद्वारा ज्ञाप्य र सञ्चारिभाव आदिद्वारा पोष्य वस्तु रस हो । अभिनेता, अभिनेत्री तथा सामाजिकको भावभन्दा भिन्न रामादि वास्तविक व्यक्तिमा निहित भाव नै रस हो । विभावादिले गर्दा पूर्वस्थित रस अभिनयकर्तामा उत्पन्न हुन्छ र अभिनेता तथा अभिनेत्रीमा उत्पन्न रसलाई देखेर दर्शक आनन्दको अनुभव गर्दछ । भट्टलोल्लटको मतअनुसार रसानुभूतिको क्रममा दर्शकका भावहरू तटस्थ हुन्छन् ।

भरतको रससूत्रका अर्का व्याख्याता नैयायिक शङ्कुक चाहिँ प्रत्यक्ष र अनुभव दुई प्रमाणको आधारमा रसलाई परिभाषित गर्दछन् । विभावादि समाप्त भएपछि तिनबाट उत्पन्न हुने प्रभाव पनि समाप्त हुनुपर्ने हो, तर त्यसो नहुने हुँदा अभिनेता ताथ अभिनेत्रीमा रस उत्पन्न हुँदैन भन्ने उनको तर्क छ । उनको मतअनुसार रस अनुकार्यनिष्ठ वस्तु हो । अभिनेता तथा अभिनेत्रीका अभिनयसम्बन्धी कौशलले गर्दा दर्शकको मनमा तिनीहरू रामादि वास्तविक व्यक्तित्व नै हुन् भन्ने भान पर्दछ र रामादि अनुकार्यहरूको भावदशाको अभिनय गरेको देखेपछि आफ्नो अन्त:करणमा निहित वासनाले गर्दा तिनलाई वास्तविक मानेर दर्शक आस्वादन गर्दछ र त्यही भावास्वादन नै रस हो । यसर्थ अनुमापक विभावादिद्वारा अनुमाप्य विषयको रूपमा रसलाई परिभाषित गर्न सकिन्छ भन्ने शङ्कुक ठान्दछन् । उनी संयोगात्‌को अर्थ अनुमाप्य-अनुमापक सम्बन्ध र निष्पत्तिको अर्थ अनुमिति मान्दछन् । यस व्याख्याअनुसार विभावादिहरू रामादिमा निहित वास्तविक रसस्थितिको अनुमानको निम्ति सहायक बन्दछन् र दर्शक यथार्थमा रहेको रसानुभूतिको सजिलैसित अनुमान गर्दछ र त्यसै अनुमान-प्रमाणको आधारमा हरेक दर्शक रसस्थितिमा पुग्दछ । यस स्थितिमा सामाजिकका भावहरू तटस्थ नै रहन्छन् । यसरी शङ्कुकको विचारमा अनुकार्यका भावहरूको यथार्थ बोधपछि प्राप्त आनन्द नै रस हो ।

भट्टलोल्लट र शङ्कुक दुवैले रसलाई अनुकार्यनिष्ठ पूर्वस्थित भाव मानेका छन् र

यसलाई नाटक हेरेपछि पाठकको मनमा पर्ने प्रभावको रूपमा लिएका छन्। सामाजिकका भावको कोणबाट हेर्दा दुवैका परिभाषामा समानता पाइन्छ । यसरी रसलाई दुवैले पूर्वस्थित भाव मानेको भए तापनि भट्ट लोल्लट चाहिं पूर्वस्थित रस अभिनेता तथा अभिनेत्रीमा उत्पन्न हुन्छ भन्ने ठान्दछन् भने शङ्कुक चाहिँ पूर्वस्थित रस अभिनेता तथा अभिनेत्रीमा उत्पन्न हुने नभई अभिनयको माध्यमबाट दर्शकले त्यही पूर्वस्थित रसको अनुमान गरी आनन्द लिन्छन् भन्ने ठान्दछन् । रसको परिभाषासम्बन्धी यी दुई आचार्यहरूमा भिन्नताका मुख्य बुँदा यिनै हुन्।

साङ्ख्य मतका अनुयायी भट्टनायकको विचारमा अनुकार्यादिमा अवस्थित भावविशिष्टता समाप्त भएपछिको सामान्यीकृत वा सार्वभौम बनेको रत्यादि स्थायिभाव नै रस हो। उनी अभिधावृत्तिद्वारा वाच्यार्थको बोध भएपछि भावकत्व-व्यापारबाट विशिष्ट भावको साधारणीकरण हुन्छ र भोजकत्व-व्यापारबाट दर्शक आफ्नै भाव ठानी त्यसको भोग गर्दछ भन्ने ठान्दछन्। यसैले उनले संयोगात्को अर्थ भोज्य-भोजकसम्बन्ध र निष्पत्तिको अर्थ 'भुक्ति' लगाएका छन्। यस व्याख्याअनुसार रस पूर्वस्थित वस्तु नभई सामाजिकमा अवस्थित वस्तु हो र भावकत्व-व्यापारबाट विभावादिका साथै स्थायिभावको पनि साधारणीकरण हुन्छ र सामीजकको दृष्टिबाट हेर्दा रस परकीय भाव नभई स्वकीय भाव नै हो र रसानुभूतिको सन्दर्भमा सामाजिकका भावहरू तटस्थ हुँदैनन् भट्टनायकको मतमा । रस अनुकार्य तथा अभिनेता र अभिनेत्रीमा निष्ठ नभई सामाजिकनिष्ठ भाव भएकोले भट्टलोल्लट र शङ्कुकले ठानेझैं नाट्यप्रभाव मात्र नभई श्रव्य र पाठ्य दुवै विधासँग रसको सम्बन्ध रहेको छ भन्ने मान्यता भट्टनायकको रहन गएको छ ।

ध्वनिवादी आचार्य अभिनव गुप्तले पूर्वीय दर्शनशास्त्र (साङ्ख्य, वेदान्त र अद्वैतदर्शन) बाट प्रभावग्रहण गरी रसको परिभाषा प्रस्तुत गरेका छन् । भट्टनायकको साधारणीकरणसिद्धान्तको पनि रससम्बन्धी उनको व्याख्यामा प्रशस्त छाप परेको छ, तर भट्टनायकको भावकत्व-व्यापार र भोजकत्व-व्यापारको खण्डन गर्दै रसलाई भोग गरिने वस्तु नठानी अनुभूत गरिने वस्तु ठान्दछन्। सामाजिक (पाठक/भावक) को भावदशा र रसदशाबीचको सम्बन्धमाथि प्रकाश पार्दै रसलाई उनले मनोवैज्ञानिक दृष्टिकोणबाट परिभाषित गरेका छन्। उनी सामाजिकको मनमा रति, क्रोध, उत्साह जस्ता भावहरू संस्कारको रूपमा पहिलेदेखि नै रहिरहेका हुन्छन् र विभावादिद्वारा अभिज्ञप्त स्थायिभावको साधारणीकरणपछि तिनै सुषुप्त भावहरू जाग्रत् भई रसरूपमा परिणत हुन्छन् भन्ने ठान्दछन् । त्यसैले सामाजिकका अन्तःस्थ भावहरूको अभिव्यक्ति नै रस हो। साधारणीकरणपछि स्वकीय तथा परकीय भावको अनुभूति समाप्त भई सामाजिकको अन्तःसंस्कारमा रहेको स्थायिभावको उद्बोधन हुने अवस्था नै रसदशा हो । काव्य तथा नाटकद्वारा जगाइएका आत्मस्थ रत्यादि स्थायिभावलाई सामाजिकले आह्लादको रूपमा ग्रहण गर्दछ । यसैले उनका अनुसार विभाव, अनुभाव र सञ्चारिभाव व्यञ्जक हुन् र रस व्यङ्ग्य (अरूद्वारा व्यञ्जित हुने वस्तु) हो। अतः उनले भरतको रससूत्रको संयोगात्लाई व्यञ्जक-व्यङ्ग्यभाव-सम्बन्ध र निष्पत्तिलाई अभिव्यक्तिको रूपमा अर्थ्याएका छन्। उनी के ठान्दछन् भने भट्टनायक तथा शङ्कुकले मानेझैं रस अनुकार्य रामादिका भावसँग सम्बद्ध वस्तु नभई विभावादिद्वारा अभिज्ञप्त परिपाकमय अवस्थामा पुगेको सामाजिकको अन्तःकरणमा रहेको सुषुप्त स्थायिभाव हो ।

रसबारे रसवादी आचार्यहरूले मात्र नभएर अलङ्कारवादी, रीतिवादी, वक्रोक्तिवादी, ध्वनिवादी आदि आचार्यहरूले पनि चर्चा गरेका छन् र रसवादीहरूले रसकै केन्द्रीयतामा काव्य वा नाटकलाई हेरेका छन् भने अन्य सम्प्रदायका आचार्यहरूले काव्यको उपकारक तत्त्वको रूपमा रसलाई परिभाषित गरेका छन् ।

अलङ्कारवादी आचार्य भामह (छैटौं शताब्दी) अलङ्कारलाई नै काव्यत्व मान्दछन् र रसलाई रसवत्, ऊर्जस्वी र प्रेयस् अलङ्कारभित्रै अन्तर्भूत गर्दछन् । दण्डी (सातौं शताब्दी) ले विभिन्न रसको अपेक्षाकृत विस्तृत चर्चा गरे तापनि अलङ्कारभित्रै रसको अन्तर्भाव गरेका छन् । काव्यको आत्माको रूपमा स्वसत्तासम्पन्न रीतिलाई मान्ने आचार्य वामन (आठौं शताब्दी) ले रसलाई अलङ्कारभित्र अन्तर्भूत नगरी अलङ्कार भन्दा भिन्न गुणसँग जोड्ने काम गरेका छन् । उनले कान्तिगुणको मूलतत्त्वको रूपमा रसलाई लिएका छन् । "दीप्तरसत्व कान्ति:" – काव्यालङ्कारसूत्रवृत्ति ३/३/१५) । उद्भट (आठौं शताब्दी)ले समाहित नामको अलङ्कार भित्र रस र भाव दुवैको अन्तर्भाव गरी भामहद्वारा चर्चित रसवत्, ऊर्जस्वी र प्रेयस् अलङ्कारको नयाँ ढङ्गले व्याख्या गरी यसभित्र रसको अन्तर्भाव गरेका छन् । रुद्रट (आठौं शताब्दी) ले रसलाई अलङ्कारबाट पृथक् तुल्याउँदै कवितामा रसपरिपाकको आवश्यकतामाथि प्रकाश पारेका छन् । काव्यालङ्कार १५/२१) । ध्वनिवादी आचार्य आनन्दवर्धनले ध्वनिभित्रै रसको अन्तर्भाव गरी वस्तुध्वनि, अलङ्कारध्वनि र रसध्वनि माने तापनि रसध्वनिमै बढी जोड दिए । ध्वनिलाई काव्यको आत्मा मान्ने आनन्दवर्धन (हेर्नू: ध्वनि-सम्प्रदाय) ले रसविरोधीहरूको मतको खण्डन गर्दै रसको पुन:स्थापना गरेका छन् । यसबाट रसवादीहरूले मात्र नभएर अन्य सम्प्रदायका आचार्यहरूले पनि काव्यशास्त्रको चर्चाको क्रममा रसको अन्तर्भाव अन्य पक्षसँग गरेर भए पनि अध्ययन गरेको हुँदा रस पूर्वीय काव्यशास्त्रको केन्द्रीय विषय बनेको देखिन्छ ।

आनन्दवर्धनपछि मम्मट, भोज, विश्वनाथ, जगन्नाथ आदि आचार्यहरूले सामाजिकको भावदशाको कोणबाट रसलाई हेरेका छन् । मम्मट लौकिक व्यवहारमा चित्तवृत्ति-विशेषका कारण, कार्य र सहकारी कारण नै काव्य वा नाट्यमा विभाव, अनुभाव र व्यभिचारिभावको रूपमा वर्णित हुन्छन् र तिनै विभावादिद्वारा व्यक्त स्थायिभाव रस रूपमा परिणत हुन्छ भन्दछन् । (काव्यप्रकाश ४/२७,२८) । उनको मतअनुसार दर्शकको मनमा रत्यादि स्थायिभाव वासनारूपमा रहेका हुन्छन् र विभावादिद्वारा व्यञ्जित भई आस्वादनयोग्य बन्दछन् । भोज अहङ्काररूप चित्तवृत्तिलाई मान्दछन् र यही अहंवृत्ति शृङ्गाररसको रूपमा परिणत हुन्छ भन्ने ठान्दछन् । उनको विचार अनुसार स्थायिभाव अहंवृत्ति मात्र भएकोले अरू रसको पृथक् अस्तित्व रहँदैन । विश्वनाथको भनाइअनुसार रसास्वादनको स्थितिमा दर्शक तथा पाठकको मन रजोगुण तथा तमोगुणले रहित हुन्छ र त्यसमा सत्त्व गुणको उद्रेक हुन्छ । मानवमन लौकिक राग तथा द्वेषबाट मुक्त भई इन्द्रियजन्य आवेगबाट पनि टाढा रहन्छ । यस क्षणमा विभाव, अनुभाव, सञ्चारिभाव आदिको पृथक्-पृथक् अनुभूति नभई एकीकृत तथा अखण्डीकृत भावको रूपमा रसानुभूति हुन्छ । आत्माको पूर्ण तन्मयावस्थामा पुगेको पाठक तथा दर्शक देश र कालको सीमाभन्दा माथि उठेको हुन्छ र यसमा इन्द्रियभोग नरही चैतन्य तथा आत्मानन्दको सद्भाव मात्र बाँकी रहेको हुन्छ । त्यसैले विश्वनाथको विचारअनुसार रस मानवमनको त्यस्तो आनन्दमयी चेतना हो

जसले मानिसलाई लौकिक भावभूमिबाट माथि उठाएर आनन्दमय अलौकिक सुखानुभूतिको स्थितिमा पुऱ्याउँछ । मनोविकारको रूपमा आफूभित्र रहेको रत्यादि स्थायिभावको उद्रेकपछि शुद्ध, निर्मल र कन्चन बनेको मानवमनको आह्लादमय स्थिति नै रसदशा हो ।

विभाव, अनुभाव र सञ्चारिभावको संयोगबाट सहृदयनिष्ठ रत्यादि स्थायिभाव पूर्णतः रसानुभूतिको स्तरमा नपुग्न पनि सक्तछ । स्थायिभाव औचित्यपूर्ण रूपमा प्रवृत्त भएको स्थिति नै रस हो र स्थायिभाव अनौचित्यपूर्ण ढङ्गमा प्रवृत्त भएको स्थितिचाहिँ रसाभास हो । जगन्नाथको मतअनुसार आलम्बनविभावको अनुचित ढङ्गमा प्रवर्तन भएको स्थिति रसाभास हो (रसगङ्गाधर पृ. ३६६)। विश्वनाथ चाहिँ सामाजिक तथा नैतिक कोणबाट रसाभासलाई परिभाषित गर्दै हरेक रसका अमान्य स्थितिहरू हुन सक्छन् र सोही आधारमा शृङ्गार-रसाभास, करुण-रसाभास, वीर-रसाभास आदिको चर्चा गर्दछन् (साहित्य-दर्पण २६२-२६६)। यसै गरी व्यभिचारिभावको असन्तुलित ढङ्गमा अभिव्यक्ति भएको खण्डमा रस परिपाकमय अवस्थामा पुग्न सक्दैन र त्यस्तो अवस्थालाई भावाभास भन्दछन् । (काव्यप्रकाश ४/६, साहित्यदर्पण ३/२६६)। यसैले रसानुभूतिको निम्ति विभाव, अनुभाव, सञ्चारिभाव आदिको औचित्यपूर्ण ढङ्गले प्रवर्तन हुनुपर्दछ भन्ने रसवादीहरूको मान्यता पाइन्छ । रससामग्रीको औचित्यपूर्ण प्रवर्तनको निम्ति खास-खास रसका खास-खास विभावादि हुने कुराको चर्चा रसवादीहरूले गरेका छन् । हरेक रसको परिचयको क्रममा कुन-कुन रसका के-कस्ता विभावादिहरूको प्रवर्तन औचित्यपूर्ण हुन्छ र केकस्ता विभावादिहरूको प्रवर्तन औचित्यपूर्ण हुँदैन भन्ने कुराको विस्तृत चर्चा रसवादीहरूले गरेका छन् ।

रससङ्ख्या र तिनको परिचय

भरतको नाट्यशास्त्रमा उल्लेख गरिएअनुसार भरतका पूर्ववर्ती द्रुहिण नामका आचार्यले शृङ्गार, हास्य, करुण, रौद्र, वीर, भयानक, बीभत्स र अद्भुत गरी आठ रस मानेका छन् । भरत र दण्डी दुवैले यिनै आठ रसको चर्चा गरेका छन् । यसपछि उद्भटले शान्त, रुद्रटल प्रेयान् वा प्रेयस्, अभिनव गुप्तले लौल्य, भोजले उदात्त र उद्धत, विश्वनाथले वत्सल, रामचन्द्र गुणचन्द्रले स्नेह, व्यसन, दुःख, सुख, हरिचलले ब्राह्म, सम्भोग र विप्रलम्भ, भानुदत्तले कार्पण्य र माया, रूपगोस्वामीले भक्ति (हेर्नू भक्तिरस) आदि थप रसको चर्चा गरेका छन् । भोजद्वारा साध्वस, विलास, अनुराग, सङ्गम आदिलाई पनि रसको समकक्षमा राखेको पाइन्छ भने अनुयोगद्वारनामक जैनग्रन्थमा ब्रीडनक नामक थप रसको पनि चर्चा पाइन्छ । धनन्जय (दशौं शताब्दी) चाहिँ नाटकमा द्रुहिणले उल्लेख गरेका आठ रस र काव्यमा चाहिँ उद्भटले चर्चा गरेको शान्तरससहित नौ रसको सम्भावनालाई स्वीकार्छन् । यसरी पूर्वीय काव्यशास्त्रमा आठदेखि एक्काइस रसको उल्लेख भए तापनि उद्भटले औंल्याएका नौ रस नै सर्वमान्य देखिन्छन् ।

शृङ्गाररस–शृङ्गार शब्द शृङ्ग(कामोद्रेक)मा आर(प्राप्ति) प्रत्यय लागेर बनेको हो । यसैले कामभावनालाई अङ्कुरित गराउने रसको रूपमा शृङ्गाररसलाई मान्न सकिन्छ । परस्त्री, अनुरागरहित वेश्या आदिको अतिरिक्त अन्य नायिका (हेर्नू नीयका) एवं दक्षिण आदि नायक (हेर्नु नायक) आलम्बन विभाव हुन सक्छन् भने चन्द्रमा, चन्दन, भ्रमर, रात्रि आदि उद्दीपन-विभाव, अनुरागयुक्त भृकुटीभङ्ग तथा कटाक्षपात आदि अनुभाव र उग्रता, मरण जुगुप्सा र आलस्यबाहेकका अरू सबै व्यभिचारिभाव हुन् । यसको स्थायिभाव रति

हो । कामिजनको हृदयमा सुषुप्त रहेको 'रति' रसानुभूतिको स्तरमा पुगेको अवस्था नै शृङ्गार रस हो । यो रस सुखप्राय, प्रियवस्तुयुक्त एवं माल्यादि सेवन गर्ने स्त्री तथा पुरुषमा आश्रित रस मानिन्छ (नाट्यशास्त्र ६/४६) ।

भरतले सम्भोग र विप्रलम्भ गरी दुई प्रकारका शृङ्गाररसको चर्चा गरेका छन् (नाटयशास्त्र ६/४५) । धजञ्जयले चाहिँ अयोग, विप्रयोग र सम्भोग गरी तीन प्रकारमा श्रृङ्गाररसलाई वर्गीकृत गरेका छन्। (दशरूपक ४/४९-५०) । सम्भोग-शृङ्गारलाई आरम्भकर्ताको दृष्टिबाट नायिकारम्भ तथा नायकारम्भ, प्रकाशनको दृष्टिबाट प्रच्छन्न र प्रकट तथा स्तरभेदको दृष्टिबाट संक्षिप्त, सङ्कीर्ण, सम्पन्नतर र समृद्धिभावका रूपमा वर्गीकरण गर्ने गरेको पाइन्छ । विप्रलम्भ शृङ्गारको चर्चा आनन्दवर्धन, मम्मट, भानुदत्त विश्वनाथ आदि आचार्यहरूले गरेका छन् । आनन्दवर्धन, अभिलाष, ईर्ष्या, विरह, प्रवास, देश-काल, आश्रय तथा अवस्थालाई विप्रलम्भ-शृङ्गारको वर्गीकरणका आधार मान्दछन् (ध्वन्यालोक २/१२) । मम्मट चाहिँ अभिलाष, ईर्ष्या, प्रवास र शापलाई मान्दछन् (काव्यप्रकाश ४/२९) । भानुदत्त देशान्तरगमन, गुरुजनाज्ञा अभिलाष, ईर्ष्या, शाप, समय, देव तथा उपद्रव गरी विप्रलम्भ श्रृङ्गारलाई आठ प्रकारमा वर्गीकृत गर्दछन् भने विश्वनाथ चाहिँ पूर्वानुराग (चित्रदर्शन, गुणश्रवण स्वप्नदर्शन र प्रत्यक्ष दर्शन), मान (ईर्ष्यामान, प्रणयमान) प्रवास (भूत, भविष्यत् तथा वर्तमान) र करुणात्मक गरी चार प्रकारमा वर्गीकरण गर्दछन् (साहित्यदर्पण) । विप्रलम्भ-श्रृङ्गार अन्तर्गत वियोगीहरूको जीवनमा घटित हुने कामदशाको सङ्ख्या दश मानेको पाइन्छ ।

भोजले अहम्भाव वा अहंवृत्तिलाई नै शृङ्गाररस मानेका छन् । उनको विचारअनुसार विभावादिद्वारा अहंवृत्ति आनन्दको रूपमा परिणत हुन्छ र त्यही रसानुभूति नै शृङ्गाररस हो । अरू सारा रसहरू यसै शृङ्गाररसमा अन्तर्भूत हुन्छन् ।

हास्यरस–विकृत वेशभूषा अनुपयुक्त बचन तथा हास्योत्पादक चेष्टा आदिबाट हास्यरसको उत्पत्ति हुन्छ । भरतले विकृतिलाई नै हास्यरसको मूलतत्त्व मानेका छन् र आत्मस्थ र परस्थ गरी दुई भागमा यसको वर्गीकरण गरेका छन् (नाटयशास्त्र ६/४८) । मुख बङ्ग्याउनु, आँखा तन्काउनु, अनुहार खुम्च्याउनु आदि अनुभाव र निद्रा, आलस्य, चञ्चलता आदि यस रसका व्यभिचारिभाव हुन् । हास यसको स्थायिभाव हो । यस रसले शृङ्गाररस तथा करुणरसले जस्तो विजातीय भावको प्रतीति नगराई सजातीय भावको प्रतीति गराउँछ । हँसाइको मात्राको आधारमा स्मित, हसित, विहसित, अवहसित, अपहसित र अतिहसित गरी छ प्रकारमा यस रसलाई वर्गीकृत गरेको पाइन्छ (साहित्यदर्पण ३/२१७) ।

करुणरस–इष्टनाश र अनिष्टको प्राप्तिबाट उत्पन्न हुने रस करुणरस हो (दशरूपक ४/८१) । शाप, क्लेशमा परेको प्रियजनको वियोग, धननाश, वध, बन्ध, देश-निर्वासन, अग्निदाह वा व्यसन, मृत्यु आदि विभावबाट करुणरस निष्पन्न हुन्छ (नाटयशास्त्र ६/५१) । रुनु, पीर मान्नु, भुइँमा पछारिनु, प्रलाप गर्नु, टाउको ठोक्नु आदि सञ्चारिभाव हुन् । यस्ता विभाव, अनुभाव र सञ्चारी वा व्यभिचारी भावको संयोगबाट सामाजिकमा रहेको 'शोक' स्थायिभाव रसमा परिणत हुन्छ । करुणरसलाई स्वनिष्ठ र परनिष्ठ गरी दुई प्रकारमा वर्गीकृत गरिएको पाइन्छ ।

करुणरस करुण विप्रलम्भभन्दा पृथक् हुन्छ । नायक तथा नायिकाको मिलनको सम्भावना नभई हृदयस्थ रतिभाव परिपाकमय

अवस्थामा पुगेको स्थिति करुण विप्रलम्भ हो भने नायक तथा नायिकामध्ये कुनै एकको मृत्युको कारणबाट उत्पन्न 'शोक' स्थायिभाव परिपाकमय अवस्थामा पुगेको स्थिति करुणरस हो ।

रौद्ररस–क्रोध स्थायिभाव भएको, राक्षस, दानव र उद्धत मनुष्यमा आश्रित रस रौद्र रस हो । (नाटचशास्त्र ६/४८) । स्त्री जातिको तिरस्कार, देश, कुल, जाति आदिको निन्दा, असत्य वचन, घरका नोकर-चाकरको उत्पीडन, परुष वाक्यको कथन, अभिद्रोह, मात्सर्य आदिबाट रौद्र रस उत्पन्न हुने कुराको चर्चा भरतले गरेका छन् (**नाटचशास्त्र ६/४८**) । शत्रुद्वारा गरिएका अपकार, मानभङ्ग, गुरुजनको निन्दालाई विश्वनाथले यस रसका मुख्य कारक मानेका छन् ।

शत्रु र शत्रुका चेष्टा यस रसका आलम्बन-विभाव, मुक्का हान्नु, लड्नु, ओठ कँपाउनु, थर थरी काम्नु, मुख रातो पार्नु, चियोर्नु आदि अनुभाव, अमर्ष, मद, जडता, स्मृति, चपलता आदि सञ्चारिभाव मानिएका छन् (साहित्यदर्पण ३/२२७-२३०) ।

वीररस–उत्साह स्थायिभाव भएको रस वीररस हो । भरतको भनाइअनुसार असम्मोह, अध्यवसाय, नीति, विनय, बल, पराक्रम, शक्ति, प्रताप, प्रभाव आदि विभाव भएको उत्तम प्रकृतिको रस वीररस हो (**नाटचशास्त्र** ६/५१) । यस रसको आलम्बन-विभाव शत्रु, उद्दीपन-विभाव शत्रुका चेष्टा, युद्धका सहायकको खोजी अनुभाव र धैर्य, गति, गर्व, तर्क रोमाञ्च आदि सञ्चारिभाव वा व्यभिचारिभाव मानिन्छन् (**साहित्यदर्पण** ३/२३२-२३४) । भिन्न-भिन्न आलम्बन र उद्दीपन-विभावले गर्दा वीररसका दानवीर, दयावीर, युद्धवीर र धर्मवीर गरी चार प्रकार मानिएका छन् (साहित्यदर्पण ३/२३५) । सबैको स्थायिभाव भने उत्साह नै हुन्छ ।

भयानकरस–त्रासोत्पादक दृश्य देख्नु वा बलवान् व्यक्तिमाथि अपराध गर्नु आदि कारणबाट भयानकरस उत्पन्न हुन्छ । भरतको मतअनुसार विकृत ध्वनिबाट, प्रेत वा पिशाचको दर्शनबाट, स्याल एवं लोटोकोसेरो जस्ता जन्तुको दर्शनबाट, त्रास तथा उद्वेगबाट, शून्य घर, वनगमन, स्वबन्धुजनको वध वा बन्दी बनाइएको श्रवणबाट भयानकरस निष्पन्न हुन्छ । विश्वनाथको भनाइअनुसार यस रसको आलम्बन-विभावमा त्रासोत्पादक विषय वा वस्तु र उद्दीपन-विभावमा त्यस्तो त्रासजनक व्यक्ति वा विषयका चेष्टा आदि, अनुभावमा मुख वैवर्ण्य, रोमाञ्च, कम्पन, आँखाको चञ्चलता आदि र सञ्चारी वा व्यभिचारी भावमा घृणा, आवेग, सम्मोह, सन्त्रास, ग्लानि, दीनता, शङ्का, मृत्यु आदि मानिन्छन् (साहित्यदर्पण ३/२३६-२३८) । भयानकरस स्वनिष्ठ तथा परनिष्ठ गरी दुई प्रकारमा वर्गीकृत गरिएको पाइन्छ । यस रसको स्थायिभाव भय हो ।

बीभत्सरस–बीभत्सरस अहृद्य, अपवित्र, अप्रिय एवम् अनिष्ट विषय वा वस्तुको दर्शन श्रवण परिकीर्तन आदि विभावादिबाट निष्पन्न हुन्छ । **नाटचशास्त्र** ६७-७३) । विश्वनाथको विचार अनुसार बीभत्स रसको आलम्बन-विभावमा दुर्गन्धयुक्त मासु, रगत, बोसो आदि, अनुभावमा अङ्ग खुम्च्याउनु, मुख बिगार्नु, थुक्नु, नाक थुन्नु आदि र सञ्चारिभाव वा व्यभिचारिभावमा मोह, आवेग, व्याधि, मरण आदि मानिन्छन् (साहित्यदर्पण, ३/२३९-२४१) ।

भरतले क्षेत्रज वा शुद्ध र उद्वेगी वा अशुद्ध गरी बीभत्स रसका दुई भेद मानेका छन् । उनको मतअनुसार रगत आदिबाट क्षोभज र विष्टा आदिबाट उद्वेगी रस निष्पन्न हुन्छ (**नाटचशास्त्र** ७/८१) । धनञ्जयको विचार अनुसार सुन्दरीको स्तन, जघन आदिको

दर्शनपछि उत्पन्न घृणा शुद्ध बीभत्स रस हो, रगत आदिको अवलोकनबाट उत्पन्न घृणा शुद्ध बीभत्स होइन (दशरूपक ४/७३)। बीभत्स रसको स्थायिभाव जुगुप्सा हो।

अद्भुतरस–अद्भुतरस आश्चर्यजनक पदार्थको दर्शन लोकोत्तर घटना वा वस्तुको दर्शन तथा श्रवण, ईश्वरीय शक्ति भएका प्रतापी पुरुषसितको भेटघाट, अभीष्ट मनोरथको प्राप्ति, उपवन तथा मन्दिरतिरको गमन, सभा, विमान, माया, इन्द्रजाल आदिको दर्शनको सम्भावनाबाट निष्पन्न हुन्छ (नाट्यशास्त्र ७/७५)। यस रसको आलम्बन-विभावको रूपमा अलौकिक या आश्चर्यजनक पदार्थ मानिन्छ। अत्युक्ति, भ्रमोक्ति, चित्रोक्ति तथा विरोधाभासलाई पनि अद्भुतरस मानेको पाइन्छ (रसतरङ्गिणी पृ. १५८)। यस रसको अनुभावमा स्तम्भ, स्वेद (पसीना), रोमाञ्च, स्वरविकृति, सम्भ्रम आदि र सञ्चारी वा व्यभिचारी भावमा वितर्क, आवेग, सम्भ्रान्ति, हर्ष आदि मानिएका छन्। (साहित्यदर्पण ३/२४४)। भरतले दिव्य र आनन्दज गरी अद्भुतरसलाई दुई प्रकारमा विभक्त गरेका छन्। उनका अनुसार दिव्यको दर्शनबाट निष्पन्न रस दिव्य अद्भुतरस र हर्ष, विस्मय वा आनन्दबाट निष्पन्न रस आनन्दज अद्भुतरस हो (नाट्यशास्त्र ७/८२)। शारदातनय (तेह्रौं शताब्दी)ले हाहाकार, उच्च हास, हर्षमय गीत आदिबाट निष्पन्न रसलाई वाचिक अद्भुत, उठ-बस, पारस्परिक आलिङ्गन, नृत्य आदि हाउभाउको प्रदर्शन आदिबाट निष्पन्न रसलाई आङ्गिक अद्भुत र ध्यान, प्रसादपूर्ण मुखदृष्टि, रोमाञ्च, मानसिक चञ्चलता आदिबाट निष्पन्न रसलाई मानस अद्भुत गरी अद्भुत रसलाई तीन प्रकारमा वर्गीकृत गरेका छन्। (भावप्रकाश, पृ. ६५)।

शान्तरस–तत्त्वज्ञान तथा वैराग्यबोधले गर्दा शान्तरसको निष्पत्ति हुन्छ। यस रसको आलम्बन-विभावको रूपमा अनित्य संसारको ज्ञान तथा परमार्थसम्बन्धी चिन्तनलाई लिइन्छ। यस रसका पुण्याश्रम, तीर्थस्थान, रमणीय वन तथा सत्सङ्ग आदि उद्दीपन विभाव, धृति, निर्वेद, मति, स्मृति, हर्ष आदि सञ्चारी वा व्यभिचारी भाव र रोमाञ्च, कम्पन आदि अनुभाव मानिन्छन् (साहित्यदर्पण ३/२४५-२४८)। यसको स्थायिभाव निर्वेद हो भन्ने ममटको मान्यता छ (काव्यप्रकाश २/१७)। विश्वनाथ (साहित्यदर्पण ३/२४५), हेमचन्द्र (काव्यानुशासन २/१७) र रामचन्द्र (नाट्यदर्पण ४/१२२) ले शमलाई शान्त रसको स्थायिभाव मानेका छन्। हेमचन्द्रको भनाइअनुसार शमको अर्थ तृष्णाक्षय हो (काव्यानुशासन, २/१७)।

व्यक्तिको राग तथा द्वेषबाट पूर्णतः निवृत्तिविना शमभाव नहुने र अनादि कालदेखि नै मानव-मनमा राग तथा द्वेष व्याप्त भइरहेको हुँदा व्यावहारिक रूपमा शमको अस्तित्व प्रमाणित हुन सक्दैन भन्ने केही आचार्यहरू ठान्दछन्। अन्य केही आचार्यहरू चाहिँ नाटकमा यस रसको अभिनय असम्भव भएकोले यसले सार्वजनीन मानवीय भावलाई अभिव्यक्त गर्न नसक्ने आधारमा यसलाई स्वतन्त्र रस मान्न अस्वीकार गर्दछन्। अरू कतिपय आचार्यहरू चाहिँ शम चित्तवृत्तिलाई स्वीकार्दा स्वीकार्दै पनि वीर तथा बीभत्स रसभित्रै यसको अन्तर्भाव हुने ठानी स्वतन्त्र रस मान्न अस्वीकार गर्दछन्। अभिनव गुप्तले शान्त रसका विरोधीहरूको तर्कको खण्डन गर्दै यस रसको स्थापना गरेका छन्। उनी भरतले समेत शम स्थायिभाव भएको शान्त रसको चर्चा गरेको कुराको उल्लेख गर्दै नाट्यशास्त्रका प्रक्षिप्त अंश (अथ शान्तो नाम शमस्थायिभावात्मको मोक्षप्रवर्तकः – नाट्यशास्त्र ६/१-५) को आधारमा प्राचीन

समयदेखि नै पूर्वीय आचार्यहरूले शान्त रसलाई मानेको तथ्य प्रस्तुत गर्दछन्। अन्य रसका कतिपय चेष्टाहरू अभिनीत हुन नसक्ने हुँदा शान्त रसका पनि सबै क्रियाहरूको अभिनय हुनैपर्छ भन्ने केही छैन र सबै रस सबै व्यक्तिको निम्ति उपयुक्त हुन नसक्ने हुँदा शान्त रस पनि वीतरागी महात्माहरूको निम्ति मात्रै उपयुक्त हुनु पनि कुनै अनौठो कुरो होइन भन्ने यस रसका पक्षधरहरूको विचार पाइन्छ। योगी, महात्मा र बूढापाकाहरूको निम्ति शृङ्गाररस महत्त्वहीन भए तापनि यस रसलाई रसराज मान्ने गरिन्छ। यस सन्दर्भमा वीतरागीहरूद्वारा निवेद्य वा आस्वादनीय शम स्थायिभावको परिपाकमय अवस्थालाई स्वतन्त्र रस मान्नैपर्ने हुन्छ भन्ने यस रसका पक्षधरहरूको तर्क देखिन्छ। उनीहरू अहङ्कारको प्राधान्य हुने वीर र बीभत्स रसमा वैराग्यको प्राधान्य हुने शान्त रसको अन्तर्भाव पनि हुन नसक्ने ठान्दछन्। यसैले शान्त रस अरू रस जस्तै स्वतन्त्र रस हो।

केही आचार्यहरूले भक्तिरसलाई (हेर्नू भक्तिरस) शान्तरसभित्रै अन्तर्भाव गरेका छन्। अभिनव गुप्तले शान्तरसभित्र भक्तिलाई राख्दै धृति, मति, स्मृति तथा उत्साहभित्र यसको अन्तर्भाव गरेका छन् (अभिनवभारती, पृ. ३४१)। जगन्नाथले शान्तरसभित्र भक्तिलाई समावेश नगरी दुवैको स्थायिभाव भिन्नभिन्न हुने हुँदा यसै आधारमा यी स्वतन्त्र रस हुन् भन्ने तर्क प्रस्तुत गरेका छन्। भक्तिरसको स्थायिभाव अनुराग र शान्त रसको स्थायिभाव वैराग्य वा निर्वेद भएकोले शान्तरसभित्र भक्तिरस अन्तर्भूत हुन सक्दैन भन्ने उनको तर्क छ (रसगङ्गाधर पृ. १५८)। केही वैष्णव आचार्यहरू भक्तिरस सगुणोपासनामा आधारित हुने र शान्तरस निर्गुणोपासनाम आधारित हुने भएकोले शान्तभित्र भक्ति अन्तर्भूत हुन सक्दैन भन्ने ठान्दछन्। यसैले भक्तिरस र शान्तरस भिन्न-भिन्न स्थायिभावको परिपाकमय अवस्था हुन्।

– दे. प्र. गौ.

रस-सम्प्रदाय- 'रसो वै सः। रसं ह्येवाऽयं लध्वाऽऽनन्दीभवति जस्ता' रससम्बन्धी उल्लेखहरू केलाउँदा रस-सम्प्रदाय वैदिक वाङ्मयदेखि नै क्रमशः विकसित हुँदै आएको मान्नुपर्ने हुन्छ। काव्यशास्त्र अर्थात् साहित्य-जगत्मा रस-सम्प्रदाय किन र कसरी चल्यो भन्ने बारेमा उल्लेख गर्न, काव्यशास्त्रअन्तर्गत हुन आएका सबै सम्प्रदायहरूसँग समेत यो सम्बद्ध हुँदा तिनीहरूबारे पनि केही भन्नुपर्ने हुन जान्छ।

१. रस-सम्प्रदाय – नन्दिकेश्वर, भरत
२. अलङ्कार-सम्प्रदाय – भामह,उद्भट रुद्रट
३. रीति-सम्प्रदाय – दण्डी, वामन
४. वक्रोक्ति-सम्प्रदाय – कुन्तक
५. ध्वनि-सम्प्रदाय – आनन्दवर्धन

यी पाँच सम्प्रदाय र तिनका प्रमुख प्रवर्तकहरू उक्तअनुसार रहेका पाइन्छन्। काव्यको अन्तस्तत्त्व अर्थात् आत्मा के हो भनी खोजी गर्ने सन्दर्भमा स्थूल-बाह्य तत्त्वात्मवादी र सूक्ष्माभ्यन्तर-तत्त्वात्मवादी यी दुवै किसिमका आचार्यहरूका मत र दृष्टिकोणले महत्त्वपूर्ण भूमिका खेलेको पाइन्छ। 'स्थूलबाट सूक्ष्मतिर' भन्ने दृष्टिकोण अर्थात् अभिनव मत, चिन्तनधाराको विकासक्रममा सार्थक हुँदै गइरहेको विषय जसरी दर्शनशास्त्रमा चार्वाकसिद्धान्तदेखि लिएर अद्वैत वेदान्तसम्म पुग्दा दृष्टिगोचर हुन आउँदछ, त्यसरी नै साहित्य-जगत् काव्यशास्त्रमा पनि रत्युपहित आवरणभङ्गावच्छिन्नचिदेव रसः भनी चित्तत्त्वलाई रस मान्न पुग्ने पण्डितराज जगन्नाथसम्म पुग्दा परिपुष्ट हुन आउँदछ। चिद्विशिष्टो रत्यादिरेव रसः भनी चैतन्यलाई

गौण एवं रत्यादि स्थायिभावलाई प्रधान मान्ने अरू आलङ्कारिक पूर्वाचार्यहरूभन्दा फरक र विशिष्ट किसिमको रत्यादिलाई गौण र चैतन्यलाई प्रधान मानी रसस्वरूप-निरूपणमा बढी दार्शनिक पुट प्रदान गर्दै पण्डितराज जगन्नाथले युगान्तर ल्याउने आफ्नो कालजयी व्यक्तित्वलाई सगर्व प्रस्तुत गरेका छन्। यस्ता सूक्ष्म चिन्तन एवं परिमार्जनले गर्दा रस-सम्प्रदाय नैरन्तर्यसाथ अगाध र विशाल बन्न पुगेको छ । यसरी हेर्दा अलङ्कार, रीति र वक्तोक्ति-सम्प्रदाय, स्थूल-बाह्य तत्त्वबाट सूक्ष्म आत्मवादतिर उन्मुख देखिन्छन् भने रस र ध्वनि-सम्प्रदाय, सूक्ष्म आभ्यन्तरतत्त्वात्मवादतर्फ प्रवृत्त भएका स्पष्ट हुन आउँदछन् ।

काव्यशास्त्रमा सर्वाधिक प्राचीन हुनुका साथै अद्यावधिक चिरनूतन सिद्धान्तमा रस-सम्प्रदाय नै पर्दछ र भरतमुनि यस सम्प्रदायका संस्थापक हुन्। **नाट्यशास्त्र**मा भरतमुनिले रसबारे अत्यन्त सूक्ष्म, वैज्ञानिक र व्यावहारिक विवेचन गरेका छन् र अस्टौ **नाट्ये रसाः स्मृताः** भनी दृश्यवविधामा रस-सङ्ख्या आठ मानेका छन्। रसानाथर्वणादपि (काव्यमीमांसा १/१७) मा रसको स्रोत अथर्ववेदलाई मान्ने राजशेखरको कथनानुसार सर्वप्रथम नन्दिकेश्वरले ब्रह्माको आदेशबाट रसविषयक ग्रन्थ बनाए भन्ने देखिन्छ तापनि सो ग्रन्थ अनुपलब्ध हुँदा आद्य संस्थापक भरत नै प्रामाणिक रूपमा सिद्ध हुन आउँदछन् ।

विभावानुभावव्यभिचारिसंयोगाद्रसनिष्पत्तिः –विभाव अनभाव र सञ्चारिभावको संयोगबाट रसको उत्पत्ति मान्ने भरतमुनिको उक्त सूत्रलाई व्याख्याकार विभिन्न आचार्यहरूले 'संयोगात्' र 'निष्पत्तिः' यी दुई शब्दको माध्यमबाट आ-आफ्नै ढङ्गले अनेक व्याख्या गरेका छन्। पण्डितराज जगन्नाथ (१७०० इ.) ले उक्त सूत्रमा ११(एघार) पक्षका मत अर्थात् व्याख्या दर्शाएका छन् तापनि **काव्यप्रकाश**, **साहित्य-दर्पण** आदि अन्य लक्षणशास्त्रहरूमा समेत प्रमुख चार आचार्यहरूको मत नै विशेष रूपमा उल्लेख गरिएका छन्। ती चार आचार्य र तिनका मत यिनै हुन्–

१. भट्टलोल्लट– आरोपवाद वा उत्पत्तिवाद नामबाट प्रसिद्ध यिनको व्याख्यासिद्धान्त, मीमांसा-दर्शन अनुरूप मानिन्छ। 'संयोगात्' को अर्थ, आरोप्यारोपकभाव-सम्बन्ध र 'निष्पत्ति' को अर्थ आरोप वा उत्पत्ति मान्ने यिनको मतमा रस वास्तवमा अनुकार्यगत अर्थात् दुष्यन्त शकुन्तलादिमा रहन्छ तापनि अभिनय-नैपुण्यले गर्दा नट (अनुकर्ता)मा रहेको जस्तो सामाजिक दर्शकहरूको हृदयमा प्रतीत हुन जान्छ, नटमा आरोप गरिन्छ ।

२. शङ्कुक (नैयायिक) – उक्त मीमांसक मतमा रुचि प्रकट गर्दै अनुमाप्यानुमापकभाव-सम्बन्धबाट अनुकर्ता नटमा रसानुभूति भएको अनुमान सामाजिकहरू गर्दछन् भनी यिनले अनुमितिवादको सिद्धान्त कायम गरे ।

३. भट्टनायक– साङ्ख्यमतावलम्बी यिनको सिद्धान्त हो– साधारणीकरण-सिद्धान्त भुक्तिवाद । भोज्य-भोजकभाव-सम्बन्धबाट विभावादिको साधारणीकरण हुन जाँदा भोगीकृत व्यापारद्वारा सामाजिकहरू रसास्वादन गर्दछन् भन्ने यिनको मत हो। यसरी यिनले रसलाई सामाजिकगत मानी अनुकार्यगत र अनुकर्तृगत भन्नेहरूसँग असहमति प्रकट गरेका छन् ।

४. अभिनवगुप्तपादाचार्य वेदान्त दर्शनानुयायी यिनको मत हो अभिव्यक्तिवाद । व्यङ्ग्य-व्यञ्जकभाव-सम्बन्धबाट सामाजिकद्वारा आस्वाद्यमान रत्यादि स्थायिभाव नै रस हो। आरोप वा उत्पत्ति, अनुमिति तथा भुक्ति जस्ता सिद्धान्तको झन्झटपट्टि लाग्नु ठीक छैन भनी उक्त तीनै आचार्यहरूका व्याख्यानमा कटाक्ष

गर्दै अद्वैत वेदान्तअनुसारको व्याख्याको साथमा अभिव्यक्तिवाद-सिद्धान्तको प्रतिपादन गरेका छन्। रसको सम्बन्धमा यही नै मत साहित्य-जगत्मा प्राय: सर्वसम्मत जस्तै भई सम्मानित भइरहेको छ।

पछि गएर रुद्रट, रुद्रभट्ट आदि आचार्यहरूले पनि रसको महत्ता दर्शाउन नखोजेका होइनन्, तापनि विशिष्ट चिन्तक ध्वनिस्थापन-परमाचार्य आनन्दवर्धन (९०० इ.) रसलाई व्यङ्ग्य मानी वस्तुध्वनि र अलङ्कारध्वनिभन्दा विशिष्ट स्थान दिई रसध्वनिको रूपमा सम्मानित गरेका छन्। भोज, अग्निपुराण, राजशेखर, भानुदत्त, विश्वनाथ आदिद्वारा काव्यको आत्माको रूपमा अधिष्ठित हुँदै आएको रससिद्धान्तलाई पण्डितराज जगन्नाथले आफ्नो ग्रन्थ रसगङ्गाधरमा अद्वैत वेदान्तको दार्शनिक पीठिका प्रदान गरी अझ बढी सुदृढ बनाए। संस्कृत-काव्यशास्त्रमा अत्यन्त महत्त्वपूर्ण सम्प्रदाय मानिने रससम्प्रदायले काव्यानुशीलनमा शाश्वत तथा सार्वभौम रूप उपस्थापित गरेको छ। केवल साहित्यिक दृष्टिबाट मात्र नभई सौन्दर्यशास्त्र, मनोविज्ञान, समाजशास्त्र र नीतिशास्त्रको दृष्टिबाट समेत रससिद्धान्त समादृत हुन पुगेको कुरा समीक्षकहरू स्वीकार गर्दछन्।

सम्प्रदाय-विकासको सम्बन्धमा एकातिर ऐतिहासिक विकासक्रमलाई हेर्न सकिन्छ भने अर्कातिर समयक्रमभन्दा विचारात्मक अर्थात् सिद्धान्तपरक दृष्टिकोणलाई अघि सार्न सकिन्छ। सिद्धान्तपरक अवधारणालाई स्पष्ट पार्नुपर्दा रुय्यकरचित अलङ्कारसर्वस्वका प्रामाणिक टीकाकार समुद्रबन्ध (११०० इ.) को व्याख्यालाई प्रमुख रूपमा उपस्थापित गर्ने गरेको पाइन्छ। समुद्रबन्धले शब्द र अर्थमा विशिष्टता अर्थात् चमत्कार पैदा गर्ने तत्त्वलाई मुख्य तीन भागमा बाँडी विभिन्न सम्प्रदायका मूलस्रोतहरूतिर सङ्केत गरको छन्। ती हुन्–
१. धर्म, २. व्यापार, ३. व्यङ्ग्य

१. धर्मका नित्य र अनित्य दुई विधामध्ये नित्य धर्मको व्याख्या गर्ने गुण-सम्प्रदाय वा रीति-सम्प्रदाय र अनित्य धर्मको मीमांसा गर्ने अलङ्कार-सम्प्रदाय मानिन्छन्।

२. दोस्रो तत्त्व व्यापारका पनि दुई प्रकार– वक्रोक्ति र भोजकत्वमध्ये वक्रोक्तिबाट वक्रोक्ति-सम्प्रदाय र भोजकत्वबाट रस-सम्प्रदाय चलेका मानिन्छन्।

३. तेस्रो व्यङ्ग्यमूलक कारणबाट 'ध्वनि-सम्प्रदाय' विकसित भएको व्याख्या गरिन्छ। यसरी समुद्रबन्धले नयाँ आयाम उपस्थापित गरी सम्प्रदाय-विकासको प्रक्रियालाई बढी स्पष्ट पारेका छन्। खास रूपमा भन्न खोज्दा साहित्यशास्त्रमा सम्प्रदायहरूको सृष्टि हुनाको मुख्य कारण काव्यात्मतत्त्वको विषयमा विभिन्न मत-मतान्तर हुनु नै हो। आचार्य क्षेमेन्द्र, समद्रबन्धभन्दा पछिका हुँदा उनको औचित्यतत्त्वको उल्लेख उक्त तीन भागअन्तर्गत व्याख्यामा नभएको हो।

शब्द र अर्थजस्ता बाहिरी तत्त्वलाई नै काव्यको आत्मा मान्ने अलङ्कारप्रधान, एक युग वा पक्ष थियो भने अर्को युग वा पक्ष आयो भित्री तत्त्व व्यङ्ग्यलाई काव्यको आत्मा मान्ने। व्यङ्ग्यमा पनि वस्तु र अलङ्कारको व्यङ्ग्यभन्दा रसव्यङ्ग्य अर्थात् रसध्वनिलाई काव्यात्मा मान्ने सूक्ष्म चिन्तनको युग आयो, त्यस्तो पक्षको प्राधान्य भयो। यस्ता दुई किसिमका काव्यात्मविवादमा समन्वय ल्याउन आचार्य क्षेमेन्द्रले औचित्यतत्त्वको आविष्कार गरे भन्नु सम्भवत: समुचित ठहर्न सक्तछ। तर यस औचित्य-सम्प्रदायका अनुयायीहरू खास रूपमा नहुँदा सम्प्रदायकै रूपमा भने त्यति चल्न सकेन।

यावज्जीवं सुखं जीवेत् ऋणं कृत्वा घृतं

पिवेत् ।

भस्मीभूतस्य देहस्य पुनरागमनं कुतः ॥

भन्ने स्थूलपक्षको चार्वाक-सिद्धान्तदेखि विकसित हुँदै गएको दर्शनशास्त्रको विकासक्रम अद्वैत-वेदान्तमा गएर जसरी पर्यवसित हुन्छ । त्यसरी नै साहित्य-जगत्‌को विकासक्रम पनि दृश्य विधामा रसतत्त्वबाट शुरू भए तापनि स्थूल अलङ्कारादि पक्षका भामह (६०० इ. तिर) जस्ताको अलङ्कारमोह, वामन (८०० इ.) को रीतिसिद्धान्त, कुन्तक (१००० इ.) को वक्रोक्तिवाद सबै पार गर्दै ध्वनि-प्रस्थापन परमाचार्य मम्मट (१२०० इ.) को समयमा अझ बढी विशिष्टता प्राप्त गर्दै अप्पय्य दीक्षित (१७०० इ.) हरूसँग कडा प्रतिस्पर्धा गर्ने पण्डितराजसम्म पुगेर दृश्यविधामा मात्र नई श्रव्यलगायत साहित्यका सबै विधामा सर्वाधिक महत्त्व पाई रस-सम्प्रदाय शाश्वत, सार्वभौम र चिरनूतन भएर रहिरहेको छ ।

सत्त्वोद्रेकादखण्डस्वप्रकाशानन्दचिन्मयः ।
वेद्यान्तरस्पर्शशून्यो ब्रह्मास्वादसहोदर :॥

सत्त्वको उद्रेकबाट अखण्ड, स्वप्रकाश, आनन्दमय-चिन्मयस्वरूप र अन्य जान्नुपर्ने व्यावहारिक कुराहरूको स्पर्शले शून्य, ब्रह्मास्वादतुल्य आस्वादस्वरूप रसमा लोकोत्तर चमत्कार रहेको हुन्छ । सर्बतको रसपान गर्दा चिनी, मसला आदिको छुट्टाछुट्टै स्वाद नभई जसरी समष्टिगत अर्कै मिठासको रसास्वाद हुन्छ, त्यस्तै विभावादि नछुट्टिने एकाकार आस्वाद रसास्वादमा हुन्छ । भनिएको पनि छ–

परस्य न परस्येति ममेति न ममेति च ।
तदास्वादे विभावादि परिच्छेदो न विद्यते ॥-साहित्यदर्पण

यस्तो स्वरूप एवं आस्वाद हुने अनिर्वचनीय मानिएको रसको सम्बन्धमा उल्लेख गर्दा साँच्ची नै सहृदय भएर मात्र केही प्रकाश पार्न सकिने हुन्छ । अन्यथा नाटचशास्त्रका काठ, भित्ता र ढुङ्गाजस्तै कुनै पनि आस्वाद लिन नसक्ने हुन पुगिन्छ ।

रस्यते आस्वादते इति रसः यस्तो व्युत्पत्तिबाट रस शब्द निष्पन्न हुने हुँदा यसैबाट पनि रसको स्वरूप र आस्वादबारे केही ज्ञान हुन जान्छ । रसको प्रवहमान स्थिति वर्णविपर्यय सरको सरते इति रसः यस्तो व्युतपत्तिबाट सदा बहिरहने द्रवत्वधर्म पनि मानी पहिलो व्युतपत्तिबाट आस्वाद र दोस्रो व्युत्पत्तिबाट 'द्रवत्व' यी दुई मर्म रसमा विद्यमान मानिएका छन् ।

शृङ्गारहास्यकरुणरौद्रवीरभयानकाः ॥
बीभत्साद्भुतसंज्ञौ चेत्यष्टौ नाटचे रसाः स्मृताः ॥

नटमा शान्तरसको साध्य अर्थात् स्थायिभाव निर्वेद असम्भव हुँदा शान्त बाहेक उक्तअनुसार आठवटा रस नाटकमा विधान गरिएका हुन् । काव्यमा त नवौं शान्तरस पनि हुने हुँदा प्रायः सबै विद्वान्‌हरूद्वारा रस नौओटै मानिएका छन् ।

रुद्रटालङ्कारमा प्रेयान् दशौं रस मानिएको छ भने साहित्य-दर्पणमा वत्सलनामक दशौं रस मानिएको छ । भानुदत्तले रस-तरङ्गिणीमा वात्सल्य, लौल्य, भक्ति, कार्पण्य यी ४ थप रस मानी रससङ्ख्या १४ पुऱ्याएका छन् । रूपगोस्वामीले उज्ज्वलनीलमाणि ग्रन्थमा भक्तिरसलाई उज्ज्वल रस भनी उल्लेख गरेका छन् । यसरी रससङ्ख्याबारे अनवस्था जस्तो देखिए तापनि काव्यमा नौ नै रस हुन्छन् । अरू भक्ति आदि चाहिं भाव मात्र हुन् भनी रस-गङ्गाधरमा पण्डितराज जगन्नाथले ठोकुवा गरेका छन् ।

क्रौञ्चपक्षीका जोडीमा एउटालाई व्याधाले मारेको देखेपछि महर्षि वाल्मीकिबाट निस्केको पद्यात्मक प्रथम शोकोद्‌गार–

मा निषद प्रतिष्ठां त्वमगमः शाश्वतीः

समाः ।

यत्क्रौञ्चमिथुनादेकमवधीः काममोहितम् ॥

– हेर्दा भरतमुनिभन्दा पहिले प्रथमतः करुणरसको नै प्रादुर्भाव भएको मान्नुपर्दछ । यसैलाई आधार मानेर हुनुपर्दछ उत्तररामचरितमा भवभूतिले–

एको रसः करुण एव निमित्तभेदाद् भिन्नः पृथक् पृथगिवाश्रयते विवर्तान् ।

आवर्तबुद्बुदतरङ्गमयान् विकारानम्भो यथा सलिलमेव हि तत्समस्तम् ॥

(जसरी पानीमा भुँवरी, योप्ला, छालजस्ता विभिन्न विकार हुन्छन् तापनि ती सबै वास्तवमा पानी नै हुन्, त्यसै गरी शृङ्गारादि अन्य रस पनि करुणकै विकार हुन् रस त एउटै करुण मात्र हो) भन्ने उद्घोष गरेको । वाल्मीकिपछि भरतमुनि (इ. पू. प्रथम-तृतीय शताब्दी) ले चाहिं **अष्टौ नाट्ये रसाः स्मृताः** भनी तिनका उत्पत्तिकारक शृङ्गार, रौद्र, वीर र वीभत्स यी ४ रसलाई प्रधान रूपमा मानेका छन् । जुन यसप्रकार छ–

शृङ्गाराद्धि भवेद्धास्यो रौद्राच्च करुणो रसः ।

वीराच्चैवाद्भुतोत्पत्तिर्बीभत्साच्च भयानकः ॥

भरतमुनिले नाट्यशास्त्रमा रसको विषयमा जुन परिपूर्ण निरूपण गरेका छन्; नाट्यविधाको त्यो रसमय धारा, करीब ८-९ सय वर्षसम्म निरन्तर बहँदै रह्यो । जब भामह आए, त्यसपछि भट्टोद्भट, वामन, रुद्रटजस्ता लक्षणग्रन्थकारहरू आए तिनीहरूले आ-आफ्ना ग्रन्थका नाम नै **काव्यालङ्कार** राखी रससिद्धान्तप्रति विद्रोह गरेर रसप्राधान्यको युगलाई गौण पारी अलङ्कार-साम्राज्य कायम गरे । रसलाई पनि रसको श्रेणीमा नराखी रसवदादि ७ वटा अलङ्कार नामबाट अलङ्कारको मर्यादाक्रममा नै समाविष्ट गरेर अलङ्कार-युग ल्याए । आनन्दवर्धन (इ. २००) को ध्वन्यालोक र त्यसका लोचनटीकाकार अभिनव गुप्त जब आए तिनीहरूले पुनः रसप्राधान्य स्थापित गर्दै विस्तृत रूपमा रस-विवेचन गरी रसध्वनिसमेतको प्रतिष्ठापन गरे । यसको फलस्वरूप आचार्य मम्मट (१२०० इ.) एवम् अभिनवगुप्तपादाचार्य त 'ध्वनि-प्रस्थापन-परमाचार्य' समेत बन्न पुगे ।

यसरी राजनीतिका विभिन्न वाद जस्तै अथवा दर्शनका अनेक सिद्धान्त जस्तै साहित्य-जगत्मा पनि चिन्तनधाराको विकासक्रमबाट भनौं वा सैद्धान्तिक मतभेद वा आग्रहविशेषबाट भनौं रस-सम्प्रदाय, अलङ्कार-सम्प्रदाय जस्ता विभिन्न सम्प्रदायहरू चलेका देखिन्छन् । सूक्ष्म, आत्मस्थानीय, शाश्वत, सार्वभौम एवं चिरनूतन भएको कारण अन्य सम्प्रदायको अपेक्षा रससम्प्रदाय नै विशिष्ट रूपमा रहेको पाइन्छ ।

साहित्यदर्पणकार विश्वनाथ (१४०० इ.) ले त झन् आफ्नै किसिमबाट विशिष्ट प्रकारले रसस्वरूपको निरूपण गरेका छन् । ब्रह्मास्वादसहोदर रसलाई ज्ञात्त्य होइन, कार्य होइन, नित्य होइन, भावी होइन र वर्तमान पनि होइन, निर्विकल्पकसमाधिवेद्य पनि होइन, सविकल्पकसमाधिवेद्य पनि होइन, प्रत्यक्ष पनि होइन, परोक्ष पनि होइन, उत्पाद्य पनि होइन, वाच्य पनि होइन, अलौकिक, स्वप्रकाश, अखण्ड, आनन्दमय र चिन्मय हो भनी अनिर्वचनीय रूपमा रसस्वरूप प्रतिपादन गरेका छन् । **चिद्विशिष्टो रत्यादिरेव रसः**लाई समेत अस्वीकार गरी **रत्यादिविशिष्टा भग्नावरणा चिदेव रसः** अर्थात् चित्ले युक्त रत्यादि रस होइन, रत्यादिले युक्त आवरणरहित चित् नै रस हो भन्न पुगेका पण्डितराज जगन्नाथको मत त पहिले नै उल्लेख गरिसकिएकै छ ।

वेदान्तको पञ्चीकरण-प्रक्रिया जस्तै आलम्बन र उद्दीपन-विभाव, अनुभाव, व्यभिचारी भाव र स्थायिभाव यी पाँचवटाको पञ्चीकरण प्रक्रिया अर्थात् समन्वित अवस्थाबाट रसानुभूति हुन जाने भन्ने कुरा पनि मर्मज्ञ विद्वान्हरूले तुलनात्मक दृष्टिले उल्लेख गरेको पाइन्छ ।

रसस्योक्तिः स्वशब्देन स्थायिसञ्चारिणोरपि शृङ्गारादि रसको रत्यादि स्थायिभावको निर्वेदादि सञ्चारिभावको पनि स्वशब्दद्वारा उल्लेख गर्न नहुने अर्थात् वाच्य होइन, व्यङ्ग्यबाट बुझिने गर्नुपर्ने अन्यथा रसदोष हुन जाने भनी १४ किसिमका रसदोषको उल्लेख गरी तिनको निराकरणको व्यवस्था गरिएको छ । शृङ्गार र करुण, वीर र भयानक जस्ता विरोधी रस एकत्र समाविष्ट गर्न नहुने, माधुर्यादि गुण, वर्णरचना र छन्द समेत र सानुकूल हुनुपर्ने जस्ता अनेक व्यवस्था बाँधिएबाट वटवृक्ष जस्तै विशाल रूपमा झाँगिएको र गहिरा धेरै जरा गाडेको रूपमा रसको प्रतिपादन भएको पाइन्छ । यस्तै देवादिविषयक रति र व्यभिचारिभाव पनि रस हुन नसकी भाव हुन जाने उपनायकगत रति, मुनि-गुरुपत्नीगत रति, बहुनायकगतरति, अनुभवनिष्ठ रति, अधमपात्र तिर्यक्पशुपक्षीहरूको शृङ्गार जस्ता अनेक अनौचित्यबाट पनि रसलाई जोगाउनुपर्ने, अन्यथा रस हुन नसकी रसाभास हुन पुग्ने । यस्तै भावमा अनौचित्य भएमा भावाभास हुन जाने जस्ता व्यवस्थाबाट पनि रससिद्धान्त, सुदृढ, बद्धमूल एवं विकसित हुन गएको छ । यस्ता अनेक कारणहरूले गर्दा सशक्त अनुयायीहरूले रसलाई सम्प्रदायकै रूपमा स्वीकार गरी सम्मानित गर्दै आएका हुन् ।

– सि. ना. गौ.

रसेश्वर-दर्शन– माधवाचार्यप्रणीत सर्वदर्शन सङ्ग्रह नामक ग्रन्थको नवौं अध्यायलाई रसेश्वर-दर्शन भन्दछन् । आयुर्वेदको पारद अर्थात् पारो नामको रसायनलाई यसका अनुयायीहरूले बढी महत्त्व दिनाले यसको नाम रसेश्वर रहन गएको हो । मध्यकालीन शैवहरूमा मुख्य दुई सम्प्रदाय थिए– पाशुपत र आगमिक । यिनमा पनि अनेक विभाजन थियो । पाशुपतका ६ वर्ग थिए र तिनैमध्ये छैटौंको नाम रसेश्वर हो । माधवाचार्यले यसैको वर्णन आफ्नो ग्रन्थको नवौं अध्यायमा गरेका हुन् । यो उपसम्प्रदाय धेरै समयसम्म चल्न सकेन । शैवागम र शैवपुराणमा पारो शिवको वीर्य मानिएको छ । त्यसैकारण दार्शनिकहरूले पनि यसमा अभिरुचि लिए । इसापूर्व द्वितीय शताब्दीतिरै पतञ्जलिले पारद अर्थात् पारोको उल्लेख गरेका छन् । सिद्ध नागार्जुनले सर्वप्रथम पारोलाई परमार्थसिद्धिमा प्रयोग गरेका हुन् । इसाको छैटौं शताब्दीदेखि तेह्रौं शताब्दीसम्म यसको वैज्ञानिक प्रणालीमा विकास भयो र परमार्थ-दर्शनमा पनि यसले प्रभाव पार्‍यो । इसाको बाह्रौं शताब्दीमा लेखिएको रसार्णव र चौधौं शताब्दीमा लेखिएको रत्नसमुच्चयमा भस्मीकरण, जारण, मारण, अधःपातन, ऊर्ध्वपातन, स्वेदन, स्तम्भन जस्ता जटिल प्रक्रियाका विशद निरूपण गरिएको छ र साधकको लागि साधनावस्थामा गर्नुपर्ने विधि पनि दिइएको छ । रसेश्वर-दर्शन तन्त्र र आगमको एउटा शाखा हो । यसका दार्शनिक मान्यता धेरैजसो तान्त्रिक पद्धतिबाट लिइएका छन् । त्यसका शब्दावलि र तत्त्वमीमांसा पनि एकै प्रकारका पाइन्छन् । केवल पारद वा पारोलाई विन्दुको प्रतीक मानेर भौतिक सुखलाई परमार्थ-साधनाको माध्यम बनाउनु यसको आफ्नो दार्शनिक विशेषता हो ।

योगसाधनाको लागि तीन वस्तुलाई वशवर्ती बनाउनु अत्यन्त आवश्यक मानिन्छ । ती तीन

वस्तु हुन् प्राण, मन र विन्दु । तिनमा पनि विन्दुको विशेष महत्त्व छ रसेश्वर-दर्शनमा । विन्दुको तात्पर्य वा अर्थ हो शुक्र अर्थात् पौरुष वीर्य। सम्भवत: यसको अधोगतिलाई 'कालाग्नि' भनिन्थ्यो । कृष्णपादकृत दोहाकोशको चौधौं दोहामा कालाग्नि शब्द आउँछ । त्यसको मेखलानामकसंस्कृतटीकामा कालाग्निश्च्युत्यवस्था भनिएको छ भन्ने कुरा हरप्रसाद शास्त्रीले **बौद्ध गान ओ दोहा** नामक कृतिमा उल्लेख गरेका छन् । विन्दुको ऊर्ध्वगतिलाई कालाग्निरुद्र भन्दछन् ।

ऊर्ध्वस्वभावो यः पिण्डे स स्यात्
कालाग्निरुद्रकः ।

- सिद्धसिद्धान्त-सङ्ग्रह ३/५

अनेक यौगिक क्रियाको सहयोगबाट विन्दुलाई ऊर्ध्वगामी बनाउने विधान पाइन्छ ऊर्ध्वरेताका प्राण तथा मन चञ्चल हुन जान्छन् र कुण्डलिनीशक्ति उद्बुद्ध भएर ऊर्ध्वगामी हुन्छ । यसै अवस्थालाई योगीहरू कालाग्निरुद्रीकरण भन्दछन् । कालाग्निरुद्रीकरण रसेश्वरदर्शनका अनुयायीहरूको महत्त्वपूर्ण साधना हो । कालाग्निरुद्रनामक एउटा उपनिषत् पनि उपलब्ध छ। तर हामीले चर्चा गर्न लागेको 'कालाग्निरुद्र' को यस उपनिषत्सित कुनै सम्बन्ध छैन । यसबाट कालाग्निरुद्रनामक कुनै देवता होलान् भन्ने अनुमानसम्म गर्न सकिन्छ । कारण यिनै देवतासँग सनत्कुमारले भस्मधारणको महत्त्वको विषयमा प्रश्न गरेको प्रसङ्ग त्यसमा आउँछ। सम्भवत: जसरी विन्दुको अध:पतनका देवता विषहर, नन्दिनीवृत्तिका देवता काम र स्थिरीभावका देवता निरञ्जन हुन् भन्ने कुरा **अमरौघशासन**नामक ग्रन्थले प्रमाणित गर्दछ। त्यसै गरी ऊर्ध्वगमनका देवता कालाग्निरुद्र हुन् भन्ने स्वत: सिद्ध छ। वज्रयान-सम्प्रदायका कालाग्नि नै नाथ-सम्प्रदायका विषहर हुन् । जेसुकै भए तापनि विन्दुको ऊर्ध्वगमनबाट अमरत्व-प्राप्ति हठयोगको महत्त्वपूर्ण साधना हो। यसैको एउटा रूप हो स्त्रीरजलाई आकर्षण गरेर विन्दुसित एकाकार भएपछि ऊर्ध्वपातन गराउनु। यस प्रक्रियालाई साधकहरू वज्रोलिका मुद्रा पनि भन्दछन् ।

यस साधनाको विकास भौतिक रूपमा पनि भएको पाइन्छ । पारोलाई संस्कृतमा पारद भन्दछन् । त्यो शिवको वीर्य हो भने अभ्रक पार्वतीको रज । यसको उल्लेख माधवाचार्यले सर्वदर्शन-सङग्रहमा गरेका छन् ।

अभ्रकस्तव बीजं तु मम बीजं तु पारदः ।
अनयोर्मिलनं देवि मृत्युदारिद्यद्रचनाशनम् ॥

पारो र अभ्रकको मिश्रणलाई यन्त्र विशेषले ऊर्ध्वपातित गराएर जुन रस तयार हुन्छ त्यो मानव-शरीरलाई अमर बनाउने रस हुन जान्छ। पारोका तीन अवस्था हुन्छन्– मूर्छित, मृत र बद्ध । मानवप्राणका पनि यिनै तीन अवस्था हुन्छन्। रससिद्धान्तका अनुयायीहरूको विश्वासअनुसार यी दुवैले मूर्छित भएर व्याधिनाश गर्दछन्, मृत भएर जीवित पार्दछन् र बद्ध भएर अमर तुल्याउँछन् ।

मूर्छितो हरति व्याधीन् मृतो जीवयति
स्वयम् ।
बद्धश्वामरतां नेति रसो वायुश्च भैरवि ॥

कुनै प्राचीन आर्यग्रन्थबाट एउटा श्लोक उद्धृत गरेर सर्वदर्शन-सङ्ग्रहकार माधवाचार्यले भनेका छन्– 'पारोले संसार-सागरबाट मानवलाई पार लगाउने हुँदा नै संस्कृतमा यस रसको नाम पारद रहन गएको हो ।' यसमा कसैले प्रश्न गर्न सक्तछ– "मुक्ति भन्ने वस्तु त देहत्याग गरेपछि प्राप्त हुने वस्तु हो, शरीरलाई वा देहलाई अजर अमर बनाउने रसायनले कसरी मुक्ति दिलाउन सक्तछ ?" त्यसको उत्तरमा भनिएको छ– यस्तो शङ्का तिनैले गर्दछन् जसलाई पारोको विषयमा ज्ञान

छैन। पारो कुनै साधारण वस्तु होइन। त्यो वस्तु हर-गौरीका शरीरको रस हो। यसको शुद्ध प्रयोग गर्नाले मनुष्य शरीर नत्यागीकनै दिव्य देह प्राप्त गरेर मुक्त हुन्छ र समस्त मन्त्रसमूह उसका दास हुन्छन्।

ये चात्यक्तशरीरा हरगौरीसृष्टिजां तनुं प्राप्ताः।

मुक्तास्ते रससिद्धा मन्त्रगणः किङ्करो येषाम् ॥

- रसहृदय १/७

अभ्रक र पारोको सम्मिश्रणबाट जुन रस उत्पन्न हुन्छ त्यो मृत्यु र दारिद्र्यको नाशक मानिएको छ। रसेश्वर-सिद्धान्तमा राजा सोमेश्वर, गोविन्द भगवत्पादाचार्य गोविन्दनायक, चर्वटि, कपिल, व्यालि, कापालि, कन्दलायन र अन्य अनेक ऐतिहासिक पुरुषले रससिद्धिको माध्यमबाट जीवन्मुक्तिको सिद्धि प्राप्त गरेको कुराको उल्लेख माधवाचार्यले गरेका छन्।

रसेश्वर-दर्शनको हठयोगसँग गहिरो सम्बन्ध छ। परमेश्वर अर्थात् शिवले कुनै समय देवी अर्थात् पार्वतीसित भनेका थिए– कर्मयोगद्वारा पिण्डधारण गर्न सकिन्छ। कर्मयोग दुई प्रकारका हुन्छन्। एउटा रस-मूलक र अर्को प्राणमूलक र रस। वायु अर्थात् प्राण यी दुवैमा एउटा यस्तो विशेषता छ जसले गर्दा यी मूर्छित भएमा व्याधिनाश गर्दछन्, मृत भएमा जीवनदान दिन्छन् र बद्ध भएमा आकाशमा उड्न योग्य बनाइदिन्छन्।

कर्मयोगेन देवेशि प्राप्यते पिण्डधारणम्।
रसश्च पवनश्चेति कर्मयोगो द्विधा स्मृतः ॥
मूर्छितो हरति व्याधीन् मृतो जीवयति स्वयम्।
बद्धः खेचरतां कुर्यात् रसो वायुश्च भैरवि ॥

- सर्वदर्शन-सङ्ग्रह

रस पारो अर्थात् पारदको नाम हो। यो साक्षात् शिवको शरीरको रस हो।

मम देहरसो यस्मात् रसस्तेनायमुच्यते।

रसग्रन्थमा पारोको स्वेदन, मूर्छन, पातन, निरोधन, मारण आदि गर्ने-गराउने विधि विस्तारपूर्वक दिइएको छ। आज पनि हाम्रो प्राचीन चिकित्साशास्त्रका अनुयायीहरू रसको प्रचुर प्रयोग गर्दछन्। मानव-शरीरलाई अमर बनाउने रसायन त सम्भवतः अहिलेसम्म कसैले प्राप्त गर्न सकेको छैन, तर पारो अर्थात् पारदनामक रसायनको अमोघशक्ति पत्ता लगाएर जुन आविष्कार सिद्धहरूले गरे, त्यो नै प्राचीन चिकित्साशास्त्र अर्थात् आयुर्वेद-शास्त्रको ठूलो उपलब्धि हो। रसायन-चिकित्सा आयुर्वेदको आफ्नो विशेषता हो र संसारको चिकित्सा-पद्धतिमा यसको विशिष्ट स्थान छ। सुप्रसिद्ध विद्वान् तथा चिकित्सक महामहोपाध्याय गणनाथ सेनको भनाइअनुसार आयुर्वेदको रसायनतन्त्रका आविष्कारक हुन्– रसवैद्य अर्थात् सिद्ध-सम्प्रदायका योगीहरू। यिनीहरूले अनेक शताब्दीअघि नै पारदादि धातुद्वारा घटित चिकित्सालाई विशेष रूपले प्रवर्तन गरेका थिए। आर्यकालमा लौह र शिलाजित् जस्ता धातुको किञ्चित् व्यवहार अवश्य थियो, तर पारदादिको आभ्यन्तर प्रयोग प्रायः हुँदैनथ्यो। रसवैद्य-सम्प्रदायले नै सर्वप्रथम पारोलाई सर्वरोग-निवारक हो भन्ने कुरा प्रमाणित गरेर नयाँ कुराको आविष्कार गर्‍यो। यस सम्प्रदायको गौरव कुनै समयमा यति महत्त्वपूर्ण र उच्च थियो कि एउटै पारो वा पारदले चतुर्वर्ग-फलप्राप्ति अर्थात् धर्म, अर्थ, काम र मोक्षको प्राप्ति हुन्छ भन्ने विश्वास हुन-गयो। यसै विश्वासको आधारमा एउटा दार्शनिक मत उद्भूत भयो। यसैलाई रसेश्वरदर्शन नामले सम्बोधन गरियो। यसको महत्त्व यसरी बढेको हुनाले नै इसाको

चौधौं शताब्दीका माधवाचार्यले आफ्नो महत्त्वपूर्ण ग्रन्थ सर्वदर्शन-सङ्ग्रहमा यसलाई स्थान दिएका हुन्। आज प्रचलित आयुर्वेदमा यस चिकित्सा-पद्धतिको अत्यधिक प्रभाव भएको हुँदा आयुर्वेद प्राचीन चिकित्सा-पद्धति हो भन्ने कुरामा कसैले विश्वासै गर्दैन। रस-सम्प्रदायको सर्वप्रथम उपदेश आदिनाथ महादेवले गरेका हुन् र आदिनाथ, चन्द्रन, नित्यानन्द, गोरक्षनाथ, कपालि, भालुकि, माण्डव्य आदि नाथ-सम्प्रदायका योगीहरूले योगबलद्वारा स्थापित गराएका हुन् भन्ने कुराको उल्लेख आयुर्वेद-परिचयनामक ग्रन्थमा पाइन्छ।

अनेक नाथपन्थी सिद्धहरूद्वारा लेखिएका रसग्रन्थ आज पनि आयुर्वेदका अनुयायी वैद्यहरूमा प्रचलित छन्। सिद्ध नागार्जुन तन्त्र र रस-रत्नाकर (अमुद्रित), नित्यनाथकृत रस-रत्नाकर (यसको रसखण्ड र रसेन्द्रखण्ड कलकत्ताबाट र यी दुवैलाई समाविष्ट गरी रसायन-खण्ड अर्थात् सम्पूर्ण ग्रन्थ आयुर्वेद ग्रन्थमाला, बम्बईबाट मुद्रित भएको छ।), अमुद्रित रसरत्न-माला, शालिनाथकृत रस-मञ्जरी, काकचण्डेश्वरको भनिने काकचण्डेश्वरीमततन्त्र र मंनाथ भैरवको रसरत्न आयुर्वेदका महत्त्वपूर्ण ग्रन्थ मानिन्छन् र यी रससिद्धान्त अर्थात् रसेश्वर-दर्शनका पनि प्रकारान्तरले आधारभूत ग्रन्थ हुन्। सिद्ध गोरखनाथ पनि रसायन-विद्याका आविष्कारकमध्ये एक मानिएका छन्। तर उनले यस विषयमा लेखेको कुनै ग्रन्थ अहिलेसम्म प्राप्त भएको छैन। डाक्टर पीताम्बरदत्त वडथ्वालले आफ्नो शोधग्रन्थ गोरखवानीमा प्राणसंकलीनामक रचना दिएका छन्। त्यसमा शरीर-संस्थानको वर्णन त छ, तर रसको उल्लेख पाइँदैन। नाथयोगीहरूमा गोरखनाथलाई रसदर्शनका आविष्कारकमध्ये एक मान्ने प्रचलन प्रबल रूपमा भएको हुँदा गोरखनाथका रचना यस विषयमा नपाइए पनि रसेश्वर-दर्शन गोरखनाथ-सम्प्रदायको अन्तर्भुक्त विषय हो र सांसारिक तथा दार्शनिक दुवै पक्षमा रसेश्वरदर्शन सिद्ध योगीहरूको अनुपम देन हो भन्ने कुरामा कुनै सन्देह छैन।

– ज. ला. श.

रहस्यवाद-दर्शनसँग घनिष्ठ सम्बन्ध हुनाले काव्यसाहित्यमा अनेक तत्त्ववादहरूको प्रवेश भएको छ। समीक्षाको आधुनिक शब्दावलीमा पनि वादको व्यवहार बढी भएको छ; जस्तै– रहस्यवाद छायावाद, प्रगतिवाद, प्रयोगवाद आदि। अङ्ग्रेजीमा वादको पर्याय इज्म बुझिन्छ। साहित्यमा प्रचलित वादहरू दर्शन, राजनीति तथा अन्य क्षेत्रबाट पनि प्रवेश गरेका छन्।

रहस्यवाद आधुनिक समीक्षा-प्रणालीको बहुप्रचलित शब्द हो। संस्कृत-काव्यशास्त्रमा यसको उल्लेख पाइँदैन। तर उल्लेख नभएकोले यसको सङ्कल्पना नै नहुनु मान्न सकिँदैन। आधुनिक समीक्षाको एक अत्यन्त प्रचलित शब्द कल्पनाको पनि प्रयोग संस्कृत-समीक्षामा भएको छैन। संस्कृतकोषहरूमा रहस्य शब्दका अज्ञेय, एकान्त, प्रणय आदि अनेक अर्थहरू बताइन्छन्। दार्शनिक शब्दावलीमा शङ्करको अनिर्वचनीय पनि यसैको सन्निकट हो। वेदका ऋचाहरूदेखि लक्ष्मीप्रसाद देवकोटाका कवितासम्म रहस्य-भावनाको सुन्दर प्रयोग पाइन्छ। नासदीय सूक्त, प्रश्नोपनिषत् आदिमा प्रकृति र विश्वसम्बन्धी रहस्यवादी कविताका सुन्दर उदाहरणहरू पाइन्छन्।

साधारणत: आत्मा-परमात्मा, जीव-ब्रह्म अथवा प्रकृति-पुरुषको प्रणयलीलाको वर्णनलाई काव्यमा रहस्यवाद संज्ञा दिइन्छ। प्रणय-शृङ्गार अथवा कुनै भावको अभिव्यञ्जनाको लागि आलम्बनको अनिवार्यता हुन्छ। त्यो

आलम्बन यदि अमूर्त अव्यक्त तत्त्व भयो भने यस किसिमको अभिव्यञ्जनालाई रहस्यवाद भन्दछन् । अमूर्त-अव्यक्त (ईश्वर)प्रति प्रणयानुभूतिको अभिव्यक्तिको श्रेष्ठतम उदाहरण सूफी (पुराना इरानी तथा मध्ययुगीन भारतीय) कविहरूको कविता हो। अङ्ग्रेजीमा यसलाई मिस्टिसिज्म भन्दछन् । रहस्यवादको स्वरूप र औचित्यबारे आलोचकहरूमा मतभेद छ । हिन्दीका वरिष्ठ आलोचक रामचन्द्र शुक्लले काव्यमा यस्तो प्रवृत्तिलाई ‘अभारतीय’ भनेर निषेध पनि गर्नुभयो । उहाँको भनाइ थियो– अभूर्त आलम्बनले गर्दा पाखण्ड बढ्दछ र अदृश्य प्रियतमको नाउँमा कविहरू आफ्नो दमित वासनालाई नै अभिव्यक्ति दिन्छन्। तर यति मात्रले रहस्यवादी कविताको सौन्दर्य र महत्त्वलाई नकार्न सकिँदैन। कविताको निर्माण चित्र, ध्वनि तथा भाव तीन उपादानले हुन्छ। यिनीहरूमा चित्र प्रतिभा वा कल्पनाको प्रतिनिधि हो, ध्वनि उसको शाब्दिक स्वरूप । तर सबभन्दा बढी महत्त्वपूर्ण तत्त्व भाव हो। कुनै पनि वस्तु कवितामा आफ्नो भावस्वरूपमा उपस्थित भएर नै आकर्षक हुन्छ र त्यसको साधारणीकरण सरस कविताको चरम उपलब्धि हो। यसैले सूफी तथा मध्ययुगीन निर्गुण कवि कबीर, अङ्ग्रेजीका अनेक रोमान्टिक कवि, हिन्दीका छायावादी कवि तथा उनका समकालीन नेपाली कवि देवकोटा, सिद्धिचरण, व्यथित आदिका केही मुक्तक कविताहरू रहस्यवादी भावनाले सम्वलित भएर अत्यन्त स्वप्निल, अतीन्द्रिय सुखानुभूतिको बोध गराउँछन् ।

रहस्यवादी कवितामाथि सबभन्दा ठूलो आरोप अस्पष्टताको लगाइन्छ। आलम्बनलाई गोप्य राख्नको लागि यिनीहरू विचित्र उपमान, प्रतीक तथा रूपकहरूको संयोजना गरेर पाठकलाई कहिलेकाहीं छक्क पार्दछन् । नेपालमा गाइने चर्यापद (चचा) का गीत र दोहाहरूका लेखक सिद्धहरू, नाथपन्थी साधुहरू र यिनीहरूबाट प्रभावित सन्त कबीर तथा उनका प्रतिनिधि नेपालको ‘जोसमनि’ सम्प्रदायका कविहरूका धेरैजसो कविताहरू यसै खालका छन् । यी जिज्ञासावृत्तिलाई सन्तुष्ट गर्छन्, तर भावोन्मेष गर्दैनन् । साधारण कविको हातमा त रहस्यवाद पहेली वा शब्दक्रीडा जस्तो भइहाल्छ। तर कुशल र सच्चा भावुक कविले यसै भावनालाई रसवर्षामा सहायक बनाउँछ। सन्त कबीरका केही पदहरू रवीन्द्रनाथ ठाकुर तथा छायावादी कविहरूका मुक्तकहरूको प्रणय-निवेदन रहस्यवादी कविताका श्रेष्ठ उदाहरण हुन् । हुनत बौद्धिक जिज्ञासापूर्ण रहस्यवादको उदाहरण आधुनिकतम प्रयोगवादी र नव आयामेली कविताहरूमा पनि पाइन्छन्, तर वैज्ञानिक दृष्टिकोण प्रभावी भइसकेकोले आजका यी कविताहरूमा रहस्यवादी कविताका मुख्य गुणहरू, स्वप्निलता, अतीन्द्रियता, मोहक कल्पना आदि देखा पर्दैन । रहस्यवाद वस्तुतः एक आदिम भावना हो, जुन मुनष्यलाई आफ्नो क्षुद्रताबाट माथि उठ्न, अदृश्य, अनभिव्यक्त, किन्तु पटक-पटक सम्झना गराइरहेको तत्त्वसँग मिल्न प्रेरित गर्छ । साहित्यमा यसलाई ‘ससीम र असीम’ तथा ‘विन्दु र सिन्धु’ को मिलन आदि अनेक युग्म नाउँले बुझाउने गरेका छन् । बौद्धिक क्षेत्रमा यसको प्रभाव क्षीण भए तापनि भाव जगत्मा आज पनि यो प्रबल रहेको छ ।

– कृ. च. मि.

रिपोर्ताज– अङ्ग्रेजी रिपोर्ट शब्दसँग सम्बद्ध रिपोर्ताज फ्रान्सेली भाषाको शब्द हो। उन्नाइसौं शताब्दीको अन्ततिर समाचारको लागि यस शब्दको प्रयोग हुन्थ्यो भने रङ्गमञ्चको गफको निम्ति पनि प्रयोग गरिन्थ्यो ।

बीसौं शताब्दीमा रिपोर्टको साहित्यिक रूपको लागि रिपोर्ट शब्दको प्रयोग गर्न थालियो। दोस्रो महायुद्धताका साहित्यको यो गद्यरूप युरोपेली साहित्यमा खास गरी रूसी साहित्यमा निकै लोकप्रिय भयो।

कल्पना बढी हुने र यथार्थको मात्रा कम भएका साहित्यको परम्परामा यथार्थ अनुभवको आधारमा लेखिने रिपोर्ताज नयाँ प्रयोग हो। वस्तुगत तथ्यलाई रेखाचित्रको शैलीमा प्रभावोत्पादक रूपमा अङ्कित गर्नको लागि रिपोर्ताज विधाको जन्म भयो। यसमा कुनै ठूलो घटना वा उथलपुथललाई चित्रवत् एवं लेखकले देखेको आधारमा वर्णन गरिन्छ। रिपोर्ताज पढ्दा यस्तो लाग्छ– पाठक त्यस घटनास्थलको निरीक्षण गरिरहेको छ अथवा लेखक त्यस घटनाको हेरी-हेरी वर्णन गरिरहेछ पाठकको लागि। रिपोर्ताज साहित्यको अत्यन्त नवीन स्वरूप-विधान मानिन्छ। रिपोर्ताजका मुख्य रूपले तीन तत्त्व पाइन्छन्– (क) कुनै वृहत् एवं प्रभावशाली घटनाको इतिवृत्ति वा कारणतत्त्व (ख) घटनाको समसामयिक वातावरणको चित्रण वा त्यसको वाह्य रूपमा प्रकाश (ग) त्यो घटना घटाउनमा भित्री रूपमा काम गर्ने प्रवृत्तिहरू। कुशल रिपोर्ताज लेखक बन्नको लागि अपेक्षित कुराहरू हुन्– घटना एवं परिस्थितिको पूर्ण ज्ञान, प्रबल वर्णनशक्ति तथा सूक्ष्म पर्यवेक्षण-क्षमता।

रिपोर्ताज-लेखकले साहित्यकार र पत्रकार दुवैको जिम्मेवारी पूरा गर्छ। लेखकले पत्रकारले झैं आँखाले देखेको, कानले सुनेको घटनाको आधारमा, कल्पनाको हवाइ उडान नगरी रिपोर्ताज लेख्छ। यसमा वर्णनशैली साहित्यिक वा प्रभावशाली भएन र तथ्यको वर्णनमा मात्र ध्यान दिइयो भने त्यो रिपोर्ताज नबनी रिपोर्ट या समाचार बन्छ।

रिपोर्ताजको प्रयोग र विकास रूसमा भयो। दोस्रो विश्वयुद्धमा फासिस्टवादको विरोधमा सैनिकसँग मोर्चामा लड्दा-लड्दै ४०० भन्दा बढी सोभियत लेखकहरू शहीद भए। त्यसैले लेखकहरूले युद्धका विभिन्न पक्ष, वीरता, शहीदको त्याग र बलिदानबारे रिपोर्ताज लेखे। अलेक्सेइ टाल्सटाए, इलिया इरेनबुर्ग, शोलोखोवहरूले रिपोर्ताज लेखे। यीमध्ये रिपोर्ताजलाई अगाडि बढाउने श्रेय इरेनबुर्गलाई छ। प्रथम विश्वयुद्ध, समाजवादी क्रान्ति, पूँजीवादको सङ्कट र विरोधाभास, फासिस्टवादविरोधी युद्ध र शान्ति-आन्दोलन विषयहरूमा उनले प्रभावोत्पादक रिपोर्ताजहरू लेखे।

हिन्दीमा बङ्गालको अकाल र जन-आन्दोलनबारे केही रिपोर्ताजहरू लेखिएका छन्। रांघेय राघव, प्रभाकर माचवे र अमृत रायले रिपोर्ताजमा केही देन दिएको पाइन्छ।

नेपालीमा रिपोर्ताजको सुनिश्चित साहित्यिक रूपको विकास भएको छैन। जन-आन्दोलनपछि पत्र-पत्रिकाहरूमा रिपोर्ताजका लक्षण केही भएका रचनाहरू फाट्टफुट्ट प्रकाशित भए। यसै क्रममा खगेन्द्र सङ्ग्रौलाको 'जन आन्दोलनका छर्राहरू' शीर्षक पुस्तकलाई लिन सकिन्छ।

– वा. रि. या.

रीति–संस्कृत-काव्यशास्त्रका परम्परामा काव्यरचनाका अनेक आधारभूत उपकरणमध्ये रीति पनि एक हो। राजशेखरले वचन-विन्यासक्रमो रीति: भनेर शैली वा अभिव्यक्ति-प्रणालीसँग स्पष्टत: यसको सम्बन्ध देखाएका छन्। 'रीति' शब्दको सूत्रात्मक परिभाषा र आधारभूत वैशिष्ट्यको विषयमा अलग सिद्धान्त नै स्थापना गर्ने समीक्षाकारमा भने वामनको नाम उल्लेखनीय छ। संस्कृत-काव्यशास्त्रमा रीतिलाई एक अलग्गै मतवादको रूप दिने वामन नै हुन् र उनको काव्यालङ्कारसूत्र यससम्बन्धी मान्यताको स्थापनाग्रन्थ हो।

काव्यालङ्कारसूत्रमाथि लेखिएका टीकामध्ये प्राचीनतम टीका 'वृत्ति' हो। वृत्तिले वामनका सूत्रहरूको व्याख्या गर्दछ ।

आधुनिक भारतीय विद्वान्मध्ये आचार्य विश्वेश्वर, डा. नगेन्द्र आदिका आधुनिक काव्य-मान्यतासँग गरिएका तुलना र पुनर्व्याख्या विशेष उपयोगी छन्। नेपाली विद्वान्हरूमध्ये मोहनराज शर्माको यससम्बन्धी योगदान विशिष्ट मानिन्छ । सूक्ष्म भाषावैज्ञानिक विश्लेषणबाट काव्यमा अन्तर्निहित सौन्दर्यतत्त्वको उद्भावन गर्ने समालोचना-पद्धति र त्यसको मानदण्डको रूपमा वामनको रीति आज प्रतिष्ठापित छ ।

वामनले विशिष्टपदरचना रीतिः भन्ने परिभाषा गरेका छन् र विशेषको अर्थ गुण गरेका छन्। वामनको मान्यताअनुसार त्यस्ता रीति तीन किसिमका छन्– वैदर्भी, गौडी र पाञ्चाली। विदर्भ, गौड र पाञ्चालमा विशेष गरी चलाइएको हुनाले शुरूमा त्यही स्थानविशेषलाई प्रतिबिम्बित गर्ने गरी रीति-भेदको नामकरण गरिए पनि पछि गएर यी भेद नै काव्यरचना र अभिव्यक्ति-प्रणालीका साधारण वैकल्पिक माध्यम बने । अतः संस्कृत-काव्यशास्त्रले उल्लिखित ३ प्रकारलाई रीतिका मौलिक भेद मानेको स्पष्ट छ ।

संस्कृत-काव्यशास्त्रमा श्लेष, प्रसाद, समता, समाधि, माधुर्य, ओज, पदसौकुमार्य, अर्थव्यक्ति, उदारता र कान्ति नाम गरिएका १० गुण परिभाषित छन् र तीगुणको सम्बन्ध असर-हरूको उपयोग, पदशब्दको बनोट र समस्त-व्यस्त आदि शैलीको स्थितिसँग सम्बद्ध छ । यसैले विशिष्ट पदरचनाको अर्थ रस, विषय र घटना वा पात्र र परिवेशासुहाउंदो प्रस्तुतीकरणको कला हुन आउंदछ । वामनले यसै कलालाई नै उनका पूर्दवर्ती वा उत्तरवर्तीले मानेको रस, ध्वनि आदि सरह मानेका छन्। यसबाट संस्कृत-काव्यशास्त्रको परम्परामा रीतिवादको स्थापना समेत हुन्छ । रीतिलाई केही काव्याचार्यहरूले मार्ग पनि भनेका छन् । भरतमुनिको नाटचशास्त्रदेखि मार्गको विश्लेषण हुँदै आएको हो । दण्डीले गुणको व्यापक अध्ययन गर्दा पनि मार्ग शब्दकै प्रयोग गरेका छन् । व्युत्पत्तिमूलक परिचय दिंदा आचार्य भोजले आफ्नो ग्रन्थमा रीतिकै अर्थमा मार्ग शब्दको प्रयोग गरेका छन्–

वैदर्भादिकृतः पन्था काव्ये मार्ग इति स्मृतः ।
'रीङ्' गताविति धातोः सा व्युत्पत्त्या रीतिरूच्यते ॥

रीतिको वृत्ति र प्रवृत्तिसँग पनि रचना-धर्मगत सम्बन्ध छ। प्राचीन काव्यशास्त्रको यसै मान्यतालाई सौन्दर्यवादी अवधारणा भन्न सकिन्छ ।

आधुनिक मनोवैज्ञानिक र शैलीवादी समालोचनाको परिप्रेक्ष्यमा पनि उपयोग गर्न सकिने वैशिष्टच यसमा छन् र समकालीन काव्यरचनालाई भाषातात्त्विक दृष्टिले अति सूक्ष्म खण्ड-प्रखण्डहरूमा अन्तर्विभाजित गरी काव्यमा अन्तर्निहित सौन्दर्यलाई पाठकीय-प्रेक्षकीय आस्वाद्यताको कोटिमा ल्याउने उपकरणविशिष्ट पदरचना नै वामनद्वारा परिभाषित प्रस्थापित रीति हो ।

– शि. प्र. स. पी.

रीति-सम्प्रदाय–संस्कृत-काव्यशास्त्रको परम्परामा रस-सम्प्रदाय, अलङ्कार-सम्प्रदाय आदि जस्तै रीति-सम्प्रदाय पनि काव्यशास्त्रीय एक सम्प्रदाय हो । काव्यसिद्धान्तको विषयमा विचार गर्ने सबै आचार्यहरूले फरक स्तरमा रीतिसम्बन्धी आ-आफ्ना विश्लेषण प्रस्तुत गरेका छन्, तापनि रीतिलाई आत्मस्थानीय स्तरमा पहिलोपल्ट स्थापना गरेकोले यस सम्प्रदायका प्रथम आचार्य वामन मानिन्छन्।

उनको काव्यालङ्कारसूत्र र उनैले लेखेको काव्यालङ्कारसूत्रवृत्ति यस सम्प्रदायसँग सम्बद्ध अवधारणा र उदाहरणका प्रतिपादक ग्रन्थ तथा व्याख्या मानिन्छन् ।

वामनभन्दा पूर्ववर्ती आचार्य भामहले काव्यको आत्मा अलङ्कार हुन्छ भन्ने र भामहका पनि पूर्ववर्ती आचार्य भरतले काव्यको आत्मा रस हुन्छ भन्ने सिद्धान्तहरूको प्रतिपादन गरेपछि रस र अलङ्कार दुवै सम्प्रदायबारे प्रशस्तै विचार भयो, सारभूत अन्तर नभए पनि परिभाषा र उदाहरण फरक-फरक शब्दावलीमा दिई अनेक व्याख्या गरिए, उत्तरवर्ती आचार्यद्वारा पूर्वाचार्यको सिद्धान्तको प्रत्याख्यान गर्ने प्रवृत्ति नै थालियो । त्यसै क्रममा भामहद्वारा प्रतिपादित अलङ्कार-सम्प्रदायको खण्डन गरी रीतिलाई नै 'काव्यात्मा' घोषित गर्ने आचार्य वामन नै हुन् र उनले स्थापित गरेको सिद्धान्त संस्कृत-समीक्षा-प्रणालीको परम्परामा रीति-सम्प्रदाय भनियो। यस मान्यतालाई काव्यात्माकै स्तरमा विश्लेषण गर्ने संस्कृत-काव्यशास्त्रीय परम्पराका अरू आचार्य पाइँदैनन्, बरु उत्तरवर्ती आचार्यहरूले रीति-सम्प्रदायको खण्डन गरी अन्य वक्रोक्ति-सम्प्रदाय, ध्वनि-सम्प्रदाय, औचित्य-सम्प्रदाय आदिको स्थापना गरेर रीतिलाई काव्यरचनाको माध्यमको स्तरमा मात्र मान्य सम्झे । यसैले काव्यशैली वा रचना-प्रणालीको रूपमा रीतिको विवेचन हेरक काव्यशास्त्रीले गरे पनि सम्प्रदायको रूपमा वामनपछि रीति-सम्प्रदायको नयाँ विश्लेषण र व्याख्या भएन। यसैले रीति-सम्प्रदायका प्रवर्तक र प्रतिपादक वामन मात्र पाइन्छन् ।

यस सम्प्रदायको मान्यताअनुसार शब्दार्थ-निष्पन्न काव्यरूप शरीरको सञ्चालक जीवनशक्तिरूपी आत्मा रीति नै हो, पूर्ववर्ती आचार्यहरू भरतले भनेजस्तो रस पनि काव्यात्मा होइन, भामहले भनेजस्तो अलङ्कार पनि काव्यात्मा होइन ।

रीतिको व्युत्पत्तिनिष्पन्न व्याकरणार्थ गति हो तापनि पारिभाषिक अर्थमा यस सम्प्रदायका वामनले विशिष्ट पदरचनालाई रीति भनेका छन्– **विशिष्टा पदरचना रीतिः ॥ विशेषो गुणात्मा ॥** विशिष्ट पनि परिभाषित छ र त्यसको अर्थ गुणयुक्त –माधुर्य ओज, प्रसाद आदि शब्दगुण र अर्थगुणले युक्त शब्द र शब्दावलीको प्रयोग गरी गरिएको काव्यरचना यस प्रसङ्गमा गुणात्मक पदरचना हो । यस्तो पदरचना नै काव्यात्मा हो ।

उपर्युक्त स्थापनाको तात्पर्य के हुन्छ भने रीति-सम्प्रदाय खास गरी काव्यरूप शरीरको बाहिरी संगठन वा कलापक्षसँग सम्बद्ध मूल्याङ्कनविधि र अध्ययन-प्रणाली हो, त्यसैले सारभूत काव्यसिद्धान्त होइन भन्ने एक दृष्टिकोण र आकर्षणको आरम्भ नै सङ्गठनबाट गरिने हुँदा रीति नै त्यसको प्राण हो, प्राणतत्त्व हो भनेर भामहले मानेको अलङ्कार गौण हो भन्ने अर्को दृष्टिकोण पनि काव्यशास्त्रीहरूको विचार विमर्शमा पाइन्छ । तर रीति-सम्प्रदायका मान्यता र मर्मअनुसार शरीर नै यदि कमजोर, विद्रूप र आकर्षणहीन छ भने त्यसको अन्तःसारसम्म कसैले खोजी गर्दैन । यसैले विशिष्ट प्रकारको पदरचना-रचनाकला नै रीति हो र त्यही रीति नै काव्यको आत्मा हो । यसरी रीतिप्रधान मान्यताको स्थापना गरेका हुदाँ वामनको मतवादलाई पछिका आचार्यहरूले पनि रीति-सम्प्रदायकै संज्ञा दिएका थिए र आजसम्म पनि वामनको काव्यसिद्धान्त रीति-सम्प्रदायकै नाममा प्रचलित छ ।

संस्कृत-समीक्षा-प्रणालीमा प्रचलित सम्प्रदाय शब्दको समानार्थी शब्दको रूपमा आधुनिक समीक्षा-प्रणालीले वाद प्रयोग गर्ने गरेको हुँदा केही आधुनिक भारतीय विद्वान्हरूले

पनि रीति-सम्प्रदायलाई रीतिवादकै संज्ञा दिई विश्लेषण गरेका छन् । भारतीय काव्य-सिद्धान्तकार अनुवादक र व्याख्याताहरूले यी दुवै शब्द पर्यायवाची रूपमा प्रयोग गरेका हुँदा नेपालीभाषामा भएका यससम्बन्धी अध्ययनका चर्चाहरूमा पनि बराबर पर्यायवाची रूपमा प्रयुक्त भएका छन् । आधुनिक समीक्षामा रीति-सम्प्रदायभन्दा सोही सम्प्रदायको सिद्धान्त बुझाउन रीतिवादको प्रयोग बढी पाइन्छ ।

आधुनिक पाश्चात्य समालोचना-पद्धतिमा शैलीवादी समालोचना-पद्धति सापेक्ष रूपमा वस्तुवादी मानिएको छ । पाश्चात्य विद्वान्हरू एकभन्दा बढी भाषिक एकाइको सौन्दर्यबोधक समुच्चयलाई शैली मान्दछन्, तर वामनको विशिष्ट पदरचना गुणयुक्त भएको हुँदा त्यो विशिष्ट पदरचना भाषिक एकाइको समष्टि मात्र नभएर भाषिक र वैचारिक दुवै पक्षको समन्वय त्यसमा गरिएको छ । आधुनिक मनोवैज्ञानिक र भाषिक दुवै दृष्टिले व्याख्या र विश्लेषण गर्नेहरूले गुणलाई कलासौन्दर्यको कारक धर्म मानेका छन् र अर्को कुरा उनीहरू सौन्दर्यलाई बोद्धव्य नमानी प्रत्येय स्तरमा राख्तछन् । यसरी फेरि सारभूत तत्त्वमा सूक्ष्म अन्तर भएकोले स्थूलरचनाको स्तरमा दुवै भाषिक रचना-विधानसँग प्राथमिक रूपमा सम्बद्ध देखिए पनि आन्तरिक काव्यतत्त्वको व्यापक समावेशमा निकै फरक छ, तर वाह्य रचनापक्षमा भने दुवै परस्पर तुलनीय छन्, दुवैका कतिपय परिचायक आधार समान नै पनि छन्, काव्यालोचनमा भाषिक पक्षको विन्दु-सिन्धु-विश्लेषण गर्ने प्रवृत्ति समानै छ । व्यापक अध्ययन गर्ने आधुनिक समीक्षकले दुवैको विश्लेषणबाट तेस्रो निष्कर्ष निकाली अझ सूक्ष्मतर काव्यमान्यता स्थापित गर्न सक्तछ र समकालीन रचनाको मूल्याङ्कन गर्न सक्तछ । यस प्रयोजनको निम्ति रीति-सम्प्रदाय र शैलीवाद तुलनीय तथा पुनर्व्याख्येय छन् । संस्कृत-काव्यपरम्परामा रीति-सम्प्रदायले ल्याएको मूलभूत परिवर्तन पदनिर्माणमा संयोजित अक्षरको विश्लेषण;, भाषाको समष्टि-बनोट र ती दुवैबाट व्यञ्जित रसको पारस्परिक सम्बन्ध-स्थापन हो, भावहरूको सञ्चार-प्रणाली हो र त्यसको अविभाज्य प्रथम आधार विशिष्ट पदरचनात्मक रीति मान्नु रीति-सम्प्रदायको मौलिक काव्यमान्यता हो । द्रष्टव्य 'रीति'

– शि. प्र. स. पी.

रूपक–संस्कृत-साहित्यमा रूपक शब्द अलङ्कारविशेषको लागि प्रयुक्त छ भने दृश्यकाव्यको लागि पनि प्रयुक्त छ । 'रूप रूपक्रियायाम्' बाट व्युत्पन्न रूप शब्दमा स्वार्थमा 'कन्' प्रत्यय भई रूपक शब्द बन्छ । दृश्यकाव्यको लागि रूपक शब्दको प्रयोग सर्वप्रथम भरत मुनिले आफ्नो नाट्यशास्त्रमा गरेका छन् । धनञ्जयले आँखाले देखिने हुनाले रूप भनिएको हो भन्दै कसैमा कसैको रूपको आरोप रूपक हो भन्ने विचार प्रस्तुत गरेका छन् (नाट्यशास्त्र की परम्परा और दशरूपक, प्र. प्र. का. ७) । विश्वनाथले नटमा राम आदिका रूपको आरोप गरिने हुनाले दृश्यकाव्यलाई रूपक भनिएको हो भन्ने स्पष्ट गरेका छन् (साहित्यदर्पण, प. ६, का. १) । मुख आदिमा कमल, चन्द्र आदिको आरोप जसरी रूपकालङ्कारको रूपमा स्थापित छ उसै गरी नटनटीमा राम, सीता आदिका स्वरूपको आरोप रूपक नाट्यको रूपमा स्थापित छ । नट-नटीले नायक-नायिकाका स्वरूपको अनुकरण गर्दै तिनका विभिन्न शारीरिक-मानसिक अवस्था र कार्यको अनुकरण अभिनयात्मक रूपमा प्रस्तुत गर्ने हुनाले दृश्यकाव्यको समष्टिलाई रूपक भन्नु उचित नै देखिन्छ । रूपक शब्दमा नाट्यविधाका

समस्त प्रकार र उपप्रकारहरूलाई सँगेट्ने सामर्थ्य भएको हुँदा यसलाई मूल शब्द मानी यसका नाटक, प्रकरण, भाण, व्यायोग, समवकार, डिम, इहामृग, अङ्क, वीथी र प्रहसन गरी दश भेद देखाइएका छन् भने रूपकबाट उपरूपक शब्दको निर्माण गरी यसको नाटिका, त्रोटक, गोष्ठी, सट्टक, नाट्यरासक, प्रस्थानक, उल्लाप्य, काव्य, प्रेङ्खण, रासक, संलापक, श्रीगदित, शिल्पक, विलासिका, दुर्मल्लिका, प्रकरणिका, हल्लीश र भाषिका गरी अठार भेद निर्धारित गरिएका छन्।

रूपकलाई विभिन्न रूपमा विभाजित गर्ने प्रमुख कारक तत्त्व वस्तु, नेता र रस हुन् भनी विश्वनाथले औंल्याएका छन्। यिनै तीन कुरा रूपकका प्रमुख तत्त्व हुन्। वस्तु भनेको कथावस्तु वा कथानक हो, नेता भनेको नायक हो, अनि रस भनेको शृङ्गार आदि काव्यरस वा नाट्यरस हुन्।

कथावस्तु वा कथानक काव्यको, खण्डकाव्य, महाकाव्य, आख्यायिका, कथा आदि श्रव्यभेदको साथै नाट्यविधाको पनि मेरुदण्ड हो। अन्य विधामा झैं रूपक-उपरूपकमा पनि कथानकको महत्त्व हुन्छ। वर्णनात्मक विधामा कथानक सोझो भए पनि हुन्छ, तर रूपक-उपरूपकमा नाटकीयता ल्याउनु अत्यावश्यक भएकोले यस विधामा कथानकको निर्माणमा विशेष कौशलको अपेक्षा पर्छ। यस विशेष कौशलको प्रयोगले नै रूपकीय कथानकको स्वरूप विशिष्ट बन्न पुग्छ र त्यसको विशेष किसिमको प्रभाव पनि पर्छ। त्यसैले पण्डितराज सोमनाथ सिग्द्यालले आफ्नो साहित्य-प्रदीपनामक ग्रन्थमा श्रव्यकाव्यका निर्माता चित्रकार श्रेणीका र दृश्यकाव्यका रचयिताहरू कुशल शिल्पी श्रेणीका हुने गर्दछन् भनी नाट्यकारमा हुनुपर्ने विशेष कौशलतर्फ सङ्केत गरेका छन्। संस्कृत-नाट्यशास्त्रअनुसार कथानक मुख्यतया दुई भागमा विभक्त हुन्छ– आधिकारिक र प्रासङ्गिक। मुख्य फलको भोग गर्ने मुख्यतम पात्र वा नायकसँग सम्बद्ध तथा आदिदेखि अन्तसम्म रहने मूलकथानकलाई आधिकारिक भनिएको छ भने उपनायक वा सहनायक र सहपात्रहरूसँग सम्बद्ध कथानकलाई प्रासङ्गिक। प्रासङ्गिक कथानक दुई भागमा विभक्त छ:– पताका र प्रकरी। अवान्तर फल प्राप्त गर्ने उपनायक वा सहनायकसँग सम्बद्ध रहने र आधिकारिक कथानकको बीचबाट थालिई त्यसको अन्त-अन्तसम्म पुग्ने लामो उपकथानक पताका हो भने आफ्नो स्वतन्त्र फलभोग नगर्ने सहायक पात्रहरूसँग सम्बद्ध रहने र बीच-बीचबाट थालिई बीच-बीचमा नै टुङ्गिदै पनि जाने छोटो उपकथानक प्रकरी हो; जस्तै– रामायणमा रामसँग सम्बद्ध कथानक आधिकारिक हो भने निजका प्रमुख सहायक सुग्रीवको कथानक पताका हो, अनि बीचमा आउने विभीषण, हनुमान्, अङ्गद आदि गौण सहायकहरूको कथानक चाहिं प्रकरी। रूपकको कथानकका पाँच अन्तस्तत्त्व हुन्छन् र ती हुन्– बीज, विन्दु, पताका, प्रकरी र कार्य। फलप्राप्तिरूपी अर्थको साधन बन्ने हुनाले यिनलाई अर्थ प्रकृति भन्दछन्। यिनमा जसको विकासबाट रूपकको उद्देश्य पूरा हुन्छ अथवा रूपकले आफ्नो फल प्राप्त गर्दछ त्यसलाई बीज, मुख्य उद्देश्यको पूर्ति नभएसम्म वा फलप्राप्ति नभएसम्म कथासूत्रलाई जोडेर राखिछाड्ने अन्त:कथातत्त्वलाई बिन्दु, उपनायकसगँ सम्बद्ध लामो कथाभागलाई पताका, सहपात्रहरूसगँ सम्बद्ध छोटो कथाभागलाई प्रकरी, अनि मुख्य उद्देश्यको पूर्ति अथवा मुख्य फलको प्राप्तिलाई कार्य भन्दछन्। रूपकमा आबद्ध कथानक कार्यव्यापारको रूपमा रङ्गमञ्चमा प्रस्तुत गरिन्छ। कार्यव्यापारको गति हुन्छ र त्यो गति क्रमिक

हुन्छ । कार्यव्यापरका क्रमिक गतिको आधारमा रूपकको मुख्य कार्य हुन्छ अथवा त्यसका मुख्य फलको प्राप्ति हुन्छ। त्यसै मुख्य कार्य वा फलागमसम्मको कथानकीय यात्रा कार्यावस्था हो र यो पनि पाँच प्रकारको हुन्छ; जस्तै– आरम्भ, यत्न, प्राप्त्याशा, नियताप्ति र फलागम । मुख्य फलको प्राप्तिको लागि हुने उत्सुकताको अवस्था आरम्भ हो भने त्यसको लागि गरिने प्रयासको अवस्था यत्न हो। उपाय र अपाय (अनुकूल र प्रतिकूल शक्ति) बीचको सङ्घर्षले गर्दा कहिले सबल र कहिले दुर्बल हुन जाने फलाशाको अवस्था प्राप्त्याशा हो भने बाधा-व्यवधान हट्तै जाँदा फलप्राप्तिको आशा निश्चित हुने अवस्था नियताप्ति हो र बाधा-व्यवधान पूर्ण रूपले पन्छेर फलप्राप्ति हुने अवस्था फलागम हो । कथानकको सङ्गतिको लागि आवश्यक हुने, तर नीरस वा देखाउन नहुने हुनाले अङ्कविच्छेद गर्दा छोडिएका विषय अर्थोपक्षेकद्वारा सङ्क्षेपमा सूचित गर्नुपर्ने विधान छ । अर्थोपक्षेपकको अभिप्राय हो छुटेका विषयको सूचना दिनु। अर्थोपक्षेपक पाँच छन्– विष्कम्भक, प्रवेशक, चूलिका, अङ्कावतार र अङ्कमुख। विष्कम्भक भनेको भएको र पछि हुने घटना सूचित गर्ने त्यो अंश हो जुन अङ्कको आदिमा रहन्छ । मध्यम श्रेणीको पात्र एक-दुईजना रहेको विष्कम्भक शुद्ध र नीच एवं मध्यम श्रेणीका दुई पात्र रहेको विष्कम्भक सङ्कीर्ण कहिन्छ । नीच श्रेणीको पात्रले नीचसुहाउँदो बोलीमा सूचना दिने दुई अङ्कका बीचमा रहेको अंशलाई प्रवेशक भन्दछन् । नेपथ्यबाट दिइने सूचना चूलिका कहिन्छ र अघिल्लो अङ्कको अन्तमा रहेका पात्रहरूले सूचना गरेको, अनि अघिल्लो अङ्कको परिशिष्टको रूपमा जोडिएको अंश अङ्कावतार कहिन्छ भने एक अङ्कभित्र पसेको, बीजसमेतदेखि लिएर सबै अङ्कका कुराहरू सूचित गर्ने गर्भाङ्क अङ्कमुख कहिन्छ । देखाउन नसकिने अथवा देखाउन निषेध गरिएका कुरा अर्थोपक्षेपकको माध्यमबाट सूचित गर्न सकिन्छ, तर नायकको वध भने सूचित गर्न पनि हुँदैन । रूपकको कथानकलाई सुन्दर र सुसम्बद्ध पार्न सबैतिरबाट देखिने पताकाजस्ता पूर्वापरको कुरा सूचित गर्ने उक्ति हुन्छन्। ती उक्तिहरू पताका-स्थानक कहिन्छन् र चार थरीका हुन्छन्– प्रथम, द्वितीय, तृतीय र चतुर्थ। कसैको आदर गर्दा अकस्मात् आफ्नो इष्टसिद्धि हुनु प्रथम पताका-स्थानक हो भने श्लेषयुक्त रही नायकको मङ्गल सूचित गर्ने द्वितीय पताका-स्थानक हो, अनि प्रकृत विषयमा श्लेष पर्दा उत्तर-प्रत्युत्तरबाट कुरा स्पष्ट हुने र भावी घटना सूचित गर्ने तृतीय पताका-स्थानक हो भने दुई अर्थ हुँदा अर्को मुख्य कुरा बुझाउने चाहिं चतुर्थ पताका-स्थानक हो। अर्थप्रकृति र कार्यावस्थालाई गाँसेर कथानकको जुन शरीर बन्न आउँछ त्यसका पाँच खण्ड हुन्छन् । ती खण्डहरूले कथानकका खण्डांशहरूलाई जोड्ने काम गर्ने हुनाले तिनलाई सन्धि भन्दछन्। ती हुन्– मुख, प्रतिमुख, गर्भ, विमर्श र निर्वहण सन्धि । बीज र आरम्भ अवस्थाका योगबाट अनेक रस र अर्थको अभिव्यन्जना गर्ने बीजको जुन उत्पत्तिभाग वा खण्ड हुन्छ त्यसलाई मुखसन्धि भन्दछन्। बीज र यत्नका अवस्थाको योगबाट अङ्कुरित भई बीज कहिले देखिने र कहिले देख्ने अवस्थामा पुगेको भाग वा खण्डलाई प्रतिमुख सन्धि भन्दछन् । पताका र प्राप्त्याशाको योगबाट बीजको विकास भई फलप्राप्ति हुने-नहुने अनिश्चित स्थितिको भाग गर्भसन्धि हो भने प्रकरी र नियताप्तिको योगबाट बीजको अधिक विकास भई विघ्नबाधा पन्छेको स्थितिको भाग विमर्शसन्धि हो, अनि कार्य र फलागमको योगबाट बीज फलवान् भई उद्देश्य पूरा हुने स्थितिको भाग निर्वहण-सन्धि हो । यी सन्धि

नाटकमा पाँचवटै हुन्छन्, तर रूपकका अन्य भेद र उपरूपकहरूमा भने कम पनि हुन्छन् । यी सन्धिहरूलाई पुष्ट पार्नाका साथै सुन्दर पनि तुल्याउने ६४ अङ्ग हुन्छन् ।

रूपकको प्रमुखतम चरित्रलाई नेता वा नायक भन्दछन्। नायक कुलीन, त्यागी, वीर, धनी, रूपयौवन तथा उत्साहले परिपूर्ण, कार्यकुशल,लोकप्रिय, तेजस्वी, विदग्ध (मर्मज्ञ) एवं चरित्रवान् हुन्छ। नायकमा शोभा, विलास, माधुर्य, गाम्भीर्य, धैर्य, तेज, लालित्य तथा औदार्य जस्ता विशेष गुण हुन्छन्। नायक धीरोदात्त, धीरोद्धत, धीरप्रशान्त र धीरललित गरी चार थरी हुन्छन् । नायकको विरोधमा उभिने जुन पात्र हुन्छ त्यसलाई प्रतिनायक भन्दछन्। प्रतिनायक पापी एवं दुर्व्यसनी हुन्छ र धीरोद्धत प्रकृतिको हुन्छ । नायकपछि रूपकमा प्रमुख भूमिका खेल्ने चरित्रलाई सहनायक भन्दछन् ।

नाटयसन्दर्भमा रस भनेको मानवीय भावहरूको त्यस्तो सूक्ष्मतम, कोमलतम र तीव्रतम तरल अनुभूति हो जुन मानसिक रूपले आस्वाद्य हुन्छ भने आनन्ददायक पनि हुन्छ । आचार्य भरतले नाटयसन्दर्भमा रसको चर्चा गर्दा भावाभिनयसँग सम्बद्ध स्थायिभावहरू पारखीहरूद्वारा मानसिक रूपले आस्वादित गरिने हुनाले नाटयरस कहिन्छन् भन्नाका साथै रस विभाव, अनुभाव र सञ्चारिभावको संयोगबाट निष्पन्न हुन्छ पनि भनेका छन् । भरतको भनाइअनुसार शृङ्गार, हास्य, करुण, रौद्र, वीर,भयानक, बीभत्स र अद्भुत यी आठ रस ब्रह्माद्वारा कथित नाटयरस हुन् । रस-परिवारमा शान्त रसका साथै कसैको हिसाबले वात्सल्यरसको पनि समावेश गरिएको पाइन्छ ।

यी प्रमुख तत्त्वहरूका साथै संस्कृतका नाटयशास्त्रहरूमा वृत्ति, नाटयालङ्कार, लास्याङ्ग, वीथ्यङ्ग, लक्षणजस्ता अन्य तत्त्वहरूको पनि चर्चा गरिएको भेट्टिन्छ। यिनीहरूको अतिरिक्त नाटयोक्तिको साथमा भाषातत्त्वको चर्चा पनि व्यावहारिक दृष्टिले गरिएको पाइन्छ ।

रूपकको दश भेद

१) **नाटक**– प्रख्यात पौराणिक वा ऐतिहासिक कथावस्तुमा आधारित रूपक वा दृश्यकाव्यलाई नाटक भन्दछन् । यसमा पूर्वोक्त पाँच सन्धि हुन्छन् र पाँचदेखि दशसम्म अङ्क हुन्छन् । प्रख्यात वंशमा जन्मेका राजर्षि वा दिव्य पुरुष वा अर्धदिव्य पुरुष यसका नायक हुन्छन् र तिनमा धीरोदात्त गुण हुन्छ । नाटक रस र भावले समुज्ज्वल हुन्छ र यसमा शृङ्गार र वीर मध्ये कुनै एक रस प्रधान हुन्छ भने अन्य रस गौण रूपमा रहन्छन् । यसमा मुख्य कार्यकारी पुरुष पात्र चार-पाँच हुन्छन् र नायिका आदि पात्री पनि हुन्छन् । नाटकको एक अङ्कमा एकै दिनको घटना प्रस्तुत गरिनुपर्छ र कार्यव्यापार पनि थोरै रहनुपर्छ। यसमा दूराह्वान, युद्ध, राज्यविप्लव, शाप, विवाह, रतिक्रिया, चुम्बन आदि देखाइनु हुँदैन । जुन कृतिमा समस्त पताकास्थानक हुन्छन् र अन्य विशेष प्रकारका लक्षणहरू हुन्छन्, अनि जसमा दश अङ्क हुन्छन् त्यसलाई महानाटक भन्दछन्। कालिदासको अभिज्ञानशाकुन्तलम् नाटक हो भने राजशेखरको बालरामायण महानाटक हो ।

२) **प्रकरण**– कल्पित कथावस्तुमा आधारित सामाजिक रूपकलाई प्रकरण भन्दछन् । यसमा शृङ्गाररसको प्रमुखता रहन्छ । यसको नायक ब्राह्मण, मन्त्री वा व्यापारी हुन्छ र ऊ धीरप्रशान्त हुन्छ। यसमा कुलीन युवती अथवा वेश्या नायिका हुन्छे भने कुनैमा दुवै थरी नायिका हुन्छन् । धूर्त र जुवाडीजस्ताहरू यसमा सहपात्र रहन्छन् ।

३) **भाण**– भाणको शब्दार्थ हो कथन, तर नाटयसन्दर्भमा भाण भनेको धूर्त व्यक्तिको

चरित्राभिनय प्रस्तुत गर्ने कल्पित कथावस्तुमा आधारित रूपक हो । यो एकाङ्की हो र यसमा एउटै पात्र हुन्छ, अनि त्यही पात्र यसको नायक हुन्छ । यसमा आकाशभाषितको माध्यमबाट उक्ति-प्रत्युक्ति गरिन्छ र यो एकालापको रूपमा प्रस्तुत गरिन्छ । यसमा मुख र निर्वहण सन्धि हुन्छन् भने लास्यका दश अङ्ग पनि प्रयुक्त हुन सक्छन् । यसमा कहीं-कहीं कैशिकी वृत्तिको आश्रय लिइन्छ भने प्राय: भारतीवृत्तिकै प्रयोग गरिन्छ । यसमा एकै दिनको वृत्तान्त रहन्छ र कहीं शृङ्गार एवं कहीं वीररसको अभिव्यक्ति गरिन्छ ।

४) व्यायोग– व्यायोग एकाङ्की रूपक हो र यसको कथावस्तु पौराणिक वा ऐतिहासिक हुन्छ । यसको नायक धीरोद्धत स्वभावको राजर्षि वा दिव्य पुरुष हुन्छ । यसमा कैशिकी वृत्तिको प्रयोग वर्जित छ । अन्य तीन वृत्ति (भारती, आरभटी र सात्वती)को प्रयोग हुन सक्छ । यसमा मुख, प्रतिमुख र निर्वहण सन्धि हुन्छन् । यसमा हास्य र शृङ्गारको प्रयोग वर्जित छ र करुण, भयानक, वीर, रौद्र एवं वीभत्सरसको प्रयोग विहित छ । यसमा नायिकालाई स्थान छैन, तर दासीरूपमा स्त्रीहरू रहन सक्छन् । यसमा पुरुषपात्रकै बाहुल्य हुन्छ ।

५) समवकार– देवदानवको प्रख्यात युद्धकथामा आधारित रूपकलाई समवकार भन्दछन् । यसमा नाम चलेका देव र दानव गरी १२ जना नायक हुन्छन् र प्रत्येकको आ-आफ्नो स्वतन्त्र फलभोग हुन्छ । यसमा तीन अङ्क हुन्छन् र वीररस प्रमुख हुन्छ भने अन्य रस पनि यथास्थान रहन्छन् ।

६) डिम– ऐतिहासिक कथावस्तुमा आधारित रहने र माया, इन्द्रजाल, सङ्ग्रामजस्ता विस्मयजनक र उत्तेजनात्मक कार्यव्यापारले भरिएको रूपकलाई डिम भन्दछन् । यसको प्रमुख रस रौद्र हुन्छ । यसमा शान्त, हास्य र शृङ्गार छाडी अन्य रसहरूको यथास्थान अभिव्यक्ति हुन्छ । यसमा चार अङ्क हुन्छन् र देवता, गन्धर्व, भूत, प्रेत, पिशाच आदिको अभिनय प्रस्तुत गरिन्छ ।

७) ईहामृग– प्रख्यात र काल्पनिक कथालाई मिलाएर रचिएको चारअङ्के रूपक ईहामृग हो । यसमा मनुष्य र देवता बेनियमसँग नायक-प्रतिनायक हुन्छन् । यी प्रख्यात हुन्छन् र धीरोद्धत स्वभावका हुन्छन् । आफूलाई मन नपराउने अप्सराको हरण गर्नु यिनको काम हो । यसमा अलिअलि शृङ्गाररसाभास हुन्छ भने क्रोध उत्पन्न गराई युद्धको स्थिति ल्याइन्छ र तत्काल कुनै युक्तिले युद्ध रोकिन्छ । यसमा वधयोग्य महात्माको पनि वध गरिँदैन । यसमा मुख, प्रतिमुख र निर्वहण सन्धि हुन्छन् र कसैकसैको विचारमा यो एकाङ्की हो ।

८) अङ्क– अङ्कलाई उत्सृष्टिकाङ्क पनि भन्दछन् । यो प्रख्यात कथावस्तुमा आधारित हुन्छ र यसमा कल्पनाको सहायताले कथावस्तुलाई विस्तृत पार्न सकिन्छ । यो करुणरसप्रधान एकाङ्की हो । यसमा वाग्युद्ध हुन्छ र जय-पराजय देखाइन्छ । यसमा कसैको विचारमा दुई र कसैको विचारमा ३ अङ्क हुन्छन् । यसमा दैवी चरित्र हुँदैन ।

९) वीथी– वीथीको अर्थ मार्ग वा पङ्क्ति भए पनि नाट्यसन्दर्भमा वीथी उत्तम, मध्यम वा अधम चरित्रहरूमध्ये कुनै एकलाई नायक तुल्याएर रचिएको एकाङ्की रूपक हो । यसको कथा कल्पित हुन्छ र यसमा एक वा दुई पात्र हुन्छन् । सामान्यतया यसमा शृङ्गाररसको प्रमुखता हुन्छ र केही अन्य रस पनि हुन्छन् ।

१०) प्रहसन– कल्पित कथामा आधारित हास्यरसप्रधान रूपकलाई प्रहसन भन्दछन् । यसमा एक अङ्क हुन्छ र कुत्सित आचरण गर्ने तपस्वी, संन्यासी, ब्राह्मण आदिमा कसैलाई

नायक बताइएको हुन्छ। यो त्यस्तो हास्यप्रधान सामाजिक एकाङ्की प्रतीत हुन्छ जसमा क्षुद्र र निन्दनीय व्यक्तिहरूमाथि व्यङ्ग्य गरिएको हुन्छ।

अठार उपरूपकहरू

१) नाटिका– यो कल्पित कथामा आधारित चारअङ्के उपरूपक हो। प्रख्यात र धीरललित स्वभावको राजा यसका नायक हुन्छन् र भर्खर प्रेममा परेकी राजकुमारी यसकी नायिका हुन्छिन्। नायक जेठी रानीसँग शङ्कित र त्रस्त भई नवप्रेयसीसँग प्रेम व्यापार गर्छन्। यसमा नारी पात्रीको बाहुल्य हुन्छ।

२) त्रोटक यो देवता र मनुष्यको प्रेमकथामा आधारित हुन्छ। यसमा सात, आठ, नौ वा पाँच अङ्क हुन्छन्। यसको प्रत्येक अङ्कमा विदूषकको उपस्थिति रहन्छ र यसमा शृङ्गाररसको प्रमुखता हुन्छ।

३) गोष्ठी– यो पाँच-छवटी नायिका र नौ-दशजना गाउँले नायक हुने कल्पित कथावस्तुमा आधारित उपरूपक हो। यसमा शृङ्गारको प्रमुखता हुन्छ र एक अङ्क हुन्छ।

४) नाट्यरासक– यो प्रेमपरक विषयवस्तुमा आधारित उपरूपक हो। यसमा धीरोदात्त नायक हुन्छ र शृङ्गाररसको समावेश भए पनि हास्यरस प्रमुख हुन्छ। यसमा नाचगानको प्रबलता रहन्छ र एक अङ्क हुन्छ।

५) सट्टक– यो प्राकृतभाषामा रचिएको हुन्छ र यसमा अङ्कलाई जवनिका भन्दछन्। यसमा प्रवेशक र विष्कम्भक हुँदैनन् र अद्‌भुतरसको प्रबलता रहन्छ, अन्य कुरा नाटिकामा जस्तै हुन्छन्।

६) प्रस्थानक– दास नायक र दासी नायिका हुने, नाचगानको समावेश रहने दुइअङ्के उपरूपक प्रस्थानक कहिन्छ।

७) उल्लाप्य– धार्मिक कथामा आधारित, धीरोदात्त नायक हुने र चारवटी नायिका रहने, अनि हास्य, शृङ्गार र करुण रसले भरिएको उपरूपक उल्लाप्य कहिन्छ। यसमा एक अङ्क हुन्छ र युद्धको आयोजन रहन्छ। संवादबीच त्रिपदी गीत रहन्छन्। कसैको भनाइमा यसमा तीन अङ्क हुन्छन्।

८) काव्य– हास्यात्मक कथामा आधारित एकाङ्कीलाई काव्य भन्दछन्। यसमा नृत्य र गीत-सङ्गीतको प्रबलता रहन्छ।

९) प्रेङ्खण– यो हीन कोटिको नायक हुने गर्भ र विमर्श सन्धि एवं सूत्रधारविनाको, अनि विष्कम्भक र प्रवेशक पनि नहुने एकाङ्की हो। यसमा रोषपूर्ण संवाद हुन्छ र युद्धको आयोजन रहन्छ।

१०) रासक– यो पाँच पात्र हुने, मुख र निर्वहण सन्धि हुने, भाषाविभाषा रहने, तर सूत्रधार नरहने एकाङ्की हो। यसकी नायिका प्रख्यात हुन्छे भने नायक मूर्ख हुन्छ।

११) संलापक यो चार वा तीन अङ्क हुने, पाखण्डी नायक भएको र शृङ्गार एवं करुणबाहेक अन्य रस रहने उपरूपक हो। यसमा छलकपट, युद्ध, विप्लव र नगरावरोध जस्ता कार्य देखाइन्छन्।

१२) श्रीगदित– यो प्रख्यात कथामा आधारित प्रख्यात र धीरोदात्त नायक हुने एकाङ्की हो। यसकी नायिका प्रख्यात हुन्छे र लक्ष्मीको रूप लिई गीत गाउँछे।

१३) शिल्पक– ब्राह्मण नायक हुने र चार वृत्तिसहितको चारअङ्के उपरूपक शिल्पक हो। यसमा शान्त र हास्य छाडी अन्य रस हुन्छन्। यसको उपनायक हीन हुन्छ भने यसमा मुर्दा, मसान आदिको वर्णन रहन्छ।

१४) विलासिका– प्रख्यात कथामा आधारित, शृङ्गाररसप्रधान एकाङ्की विलासिका हो। यसको नायक नीच हुन्छ र यसमा विदूषक, विट र पीठमर्द रहन्छन्।

१५) दुर्मल्लिका– यो नीचकुलको नायक हुने,

शहरी जीवन चित्रित हुने; कैशिकी एवं भारती वृत्तिले युक्त चारअङ्के उपरूपक हो। यसमा विट र विदूषक रहन्छन्।

१६) प्रकरणिका– व्यापारी, पुरोहित र अमात्य नायक हुने नाटिका जस्तो रचना प्रकरणिका हो।

१७) हल्लीश– उदात्तगुणी नायक हुने एकाङ्की हल्लीश हो। यसमा सात, आठ वा दश स्त्री हुन्छन् र नाचगानको प्रमुखता रहन्छ।

१८) भाणिका–नीच नायक र उदात्त नायिका हुने, मुख र निर्वहण सन्धि भएको, अनि कैशिकी र भारतीवृत्ति रहने रचना भाणिका हो।

– के. प्र. उ.

रोमान्स– 'रोमान्स' यो अङ्ग्रेजीभाषाबाट नेपालीमा आएको 'आगन्तुक' शब्द हो। अङ्ग्रेजीमा 'रोमान्स' शब्द अनेक अर्थमा प्रयुक्त देखिन्छ। अङ्ग्रेजी-शब्दकोशअनुसार 'रोमान्स' भन्नाले विशेष गरी निम्नलिखित अर्थ बुझिन्छन् -

१) साहसिक कार्यको कल्पित कथा;

२) प्रेमाख्यान, खास गरी अयाथार्थिक घटनाहरू अँगाल्ने प्रेमाख्यान;

३) प्रणय-प्रसङ्ग र त्यस्ता प्रसङ्गलाई अँगालेर लेखिएका साहित्यरचना;

४) मध्यकालीन कथा, खास गरी तत्कालीन योद्धा नायक 'नाइट' का क्रियाकलापलाई प्रदर्शित गर्ने कथा तथा

५) वर्णनयोग्य वा उल्लेखलायक प्रेमप्रसङ्गका यथार्थनुभूति।

व्यवहारमा चाहिं भावुकतापूर्ण, कल्पनापूर्ण तथा प्रेमप्रदर्शनयुक्त क्रियाकलाप र रचनालाई नै 'रोमान्स' भन्ने चलन छ। यस सन्दर्भमा 'बृहत् नेपाली शब्दकोश' (२०४०) को विवरण पनि उल्लेखलायक छ। यस शब्दकोशअनुसार 'रोमान्स' का तीन अर्थ छन्– १) उत्साह, कल्पना र भावुकताप्रधान कार्य, विचार वा आचरण, २) भावुकताप्रधान प्रेम र ३) कल्पनाप्रधान आदर्शवादी कथा।

भाषा-साहित्यको सन्दर्भमा प्रथमतः ल्याटिनबाट निस्केका स्पेनिश, इटालियन तथा फ्रेन्च भाषामा लेखिएका मध्यकालीन कथाहरूलाई नै 'रोमान्स' भनिन्थ्यो। यस्ता रोमान्सकथाहरू छन्दोबद्ध भाषामा लेखिन्थे तथा यिनको शैली पनि काव्यात्मक हुन्थ्यो। यस्ता छन्दोबद्ध कथाहरूका कथावस्तु 'नाइट' भनिने मध्यकालीन योद्धा नायकहरूका शूरता, वीरता, उदारता, साहस, सदाचार, कुलीनता, सत्यपरायणता तथा असहाय र निर्धा-निमुखाहरूप्रतिको समर्पणभाव र नारीहरूका सेवाकार्यमा सक्रिय रहने गुणहरूबारेका हुन्थे। अर्को शब्दमा मध्यकालीन योद्धा नायक 'नाइट' का धार्मिक, नैतिक एवं सामाजिक रीतिस्थिति र चालचलनलाई अनि अद्भुत र असम्भव क्रियाकलाप अँगालेर अगाडि बढ्ने मनुष्यका जीवनको काल्पनिक चित्रण अथवा आदर्शको मानदण्डले मनुष्यको आलोचना गरिएका कथात्मक रचनालाई 'रोमान्स' भनिन्थ्यो। 'रोमान्स' का मूलभूत तीन स्रोत मानिएका छन् र ती हुन्–

१) ब्रिटेनको **किङ आर्थर एन्ड द नाइट्स अफ र राउण्ड टेबल** का कथाहरू;

२) फ्रान्सको **शार्लिमेन एन्ड हिज ट्वेल्व पियर्स** का कथाहरू तथा

३) रोमका प्राचीन यूनानी कथाहरू र रहस्यमय स्थानहरूका कथा।

चौधौं शताब्दीको मध्यदेखि भने यस्ता 'रोमान्स'हरूमा नयाँ प्रयोग देखिन थाले। बोलचालको गद्यमा प्रेम र शौर्यको वर्णन गरिएका तत्कालीन ती प्रयोगवादी कथाहरू क्रमशः यथार्थतिर उन्मुख भएर दैनन्दिनी जीवनको निकट हुन थाले। तिनलाई आधुनिक उपन्यास-विधाका प्रारूप मानिएको पनि

पाइन्छ ।

आख्यान-साहित्य अर्थात् कथा-उपन्यास (फिक्शन) यथार्थवादी र रोमान्टिक दुई वर्गमा विभाजित गरी हेर्ने हो भने यी दुई थरी आख्यान-साहित्य एक-अर्काका विरोधी र विपरीत देखा पर्छन् । यिनमा रोमान्टिक आख्यान-साहित्य रोमान्सपूर्ण हुन्छ। वास्तवमा यथार्थवादले जीवन जस्तो छ त्यस्तै रूपमा त्यसको अनुकरण प्रस्तुत गर्छ भने 'रोमान्स' ले चाहिं जीवनलाई यसको यथार्थ रूपको विपरीत बढी रङ्गीन, बढी चित्रमय, बढी साहसिक र बढी वीरता तथा पराक्रमयुक्त रूपमा आकर्षक तुल्याई प्रस्तुत गर्छ ।

अचेल उपन्यासविशेषलाई पनि 'रोमान्स' भन्ने चलन छ। यस्ता 'रोमान्स-उपन्यास'हरूमा जुन पात्रहरू हुन्छन् ती यस पार्थिव जगत्मा बिलकुलै अप्राप्य किसिमका त हुँदैनन्, तर ती लाखौंमा एक-दुई वा विरलाकोटिका भने अवश्य हुन्छन्। यस्ता उपन्यासमा कथावस्तुले काव्यका उपकरणहरूको सहारा लिएर आफ्नो स्वरूप प्रकट गर्दछ र कथावस्तु धेरथोर जटिल बन्न पुग्छ। यस्ता उपन्यासहरूमा पात्रहरूको बाहुल्य रहनाका साथै अनेक कथा-उपकथाहरू समाविष्ट हुन आउँछन् र वातावरण पनि कवित्वपूर्ण एवं भावपूर्ण बनि नै रहन्छ । यिनमा पराक्रमी शूर-वीरहरूका अलङ्कृत साजसज्जाका, रणक्षेत्र-प्रयाणका तथा युद्धका झङ्कारहरूका विस्तृत विवरणले पाठकको कल्पना-आवेगलाई तुष्ट-तृप्त तुल्याइदिने काम गर्छ । यी उपन्यासहरूमा नायक पात्र व्यक्ति होइन, 'टाइप' (प्रकार) हुन्छ र यस्तो नायक उच्च-वंशोत्पन्न राजा अथवा धर्मात्मा हुन्छ भने नायिका चाहिं सुन्दरताकी देवी तथा हेर्नेहरूको हृदयमा शौर्यभाव जागृत गर्ने खालकी हुन्छिन् । पात्रहरू कुनै महत्त्वपूर्ण वस्तुको खोजमा रहन्छन् र ती वीरव्रती हुनाका साथै विपन्न र विशेष गरेर नारीहरूको उद्धार कार्यमा सक्रिय तथा प्रेमको कठिन परीक्षामा आफ्ना प्रतिद्वन्द्वीलाई मात ख्वाउने खालका हुन्छन्। यिनमा क्रीडा, समारोह, रणप्रयाण, स्मशान-यात्राका दृश्य तथा धार्मिक युद्ध इत्यादिको वर्णन हुन्छ र यी सबका बीच एक परम सुन्दरी कन्याको प्रतिष्ठा पनि हुन्छ । वास्तवमा यिनै सब कुरा रोमान्सका उपकरण हुन् ।

– कु. ब. जो.

रोमान्टिसिज्म– 'रोमान्टिसिज्म' यो अङ्ग्रेजी शब्द हो। योसँग अङ्ग्रेजीकै 'रोमान्स' र 'रोमान्टिक' शब्दको निकै गहिरो सम्बन्ध रहेको देखिन्छ । सामान्यतया मध्यकालीन रहस्य-रोमाञ्चका काल्पनिक कथा, प्रेमकथा तथा प्रेमका बोली र व्यवहारलाई रोमान्स भन्दछन् भने यस्ता रोमान्समा संलग्न हुनेलाई रोमान्टिक भन्दछन् । यस्तै काल्पनिकता, रहस्यमयता, चित्रमयता यद्वा साहस र वीरता जस्ता आफ्ना गुणद्वारा मानवहृदयका भावनालाई अपील गर्ने, उद्वेलित तुल्याउने कुनै पनि व्यक्ति वा वस्तु पनि 'रोमान्टिक' कहिन्छ । हामी रोमान्टिक दृश्य, रोमान्टिक यात्रा तथा रोमान्टिक कथाका साथै रोमान्टिक मान्छे पनि भन्ने गर्छौं ।

जे भए पनि रोमान्टिक शब्दको प्रामाणिक प्रयोग चाहिं रोमाञ्चकारी र काल्पनिक भन्ने अर्थमा प्रथमत: सन् १६५४ तिर इङ्गल्यान्डमा भएको भेट्टिन्छ भने यो शब्द फ्रान्समा सन् १६७५ देखि नै प्रयुक्त देखा पर्छ । तर यस शब्दको विशिष्ट प्रयोग चाहिं सन् १७७७ मा फ्रान्सेली लेखक रूसोले गरेका हुन् । यसै क्रममा यो शब्द सन् १७९८ मा फ्रान्सेली एकेडेमीद्वारा स्वीकृत भयो। यो शब्द आज जुन अर्थमा प्रचलित छ लगभग त्यही अर्थ बोक्ने

रोमानेस्क शब्द पनि फ्रान्समा प्रचलित थियो भने रोमानेस्ककै तात्पर्यमा जर्मनीमा १७ औं शताब्दीदेखि रोमान्टिस्क शब्द प्रचलित थियो र यो शब्द प्राकृतिक दृश्यको अर्थमा १८ औं शताब्दीको मध्यतिर अङ्ग्रेजीका कवि टम्सनको ऋतुहरू कविताको अनुवाद-अनुकरणको क्रममा यहाँ निकै प्रचलित रह्यो । क्लासिकलभिन्न कविताको तात्पर्यमा पनि प्रथमत: यो शब्द यहीं जर्मनीमै प्रचलित भयो; विशेषत: स्लेगलले यसलाई जीवन र प्रचार दिए । स्लेगलकै सम्पर्कबाट प्रभावित भएर श्रीमती डे स्टेलले सन् १८०० मा दक्षिण र उत्तरी यूरोपका कवितालाई क्लासिकल र रोमान्टिक रूपमा विभाजित गरिन् । साहित्यिक प्रवृत्तिविशेषको तात्पर्यमा स्लेगल र डे स्टेलकै अनुकरणमा रोमान्टिक शब्द अङ्ग्रेजीमा प्रचलित भयो । यस शब्दका नयाँ-नयाँ अर्थ र परिभाषा अझै पनि देखा पर्दै छन् । जे होस्, रोमान्टिक विशेषणवाची शब्द हो भने रोमान्टिसिज्म संज्ञावाची शब्द हो । यसको सामान्य अर्थ हो रोमान्टिक मान्यता रोमान्टिसिज्मलाई हिन्दीमा 'छायावाद', 'स्वच्छन्दतावाद' जस्ता शब्दद्वारा अर्थ्याउने प्रयास गरेका पाइन्छ भने नेपालीमा पनि रोमान्टिसिज्मको पर्यायको रूपमा स्वच्छन्दतावाद शब्दको व्यापक प्रयोग भएको भेटिन्छ; परन्तु स्वच्छन्दतावाद शब्दमा अङ्ग्रेजीको उक्त रोमान्टिसिज्म शब्दले बुझाउने यावत् अर्थ समेट्न सक्ने सामर्थ्य भने देखिँदैन । अत: रोमान्टिसिज्म शब्दकै प्रयोग यहाँ गरिएको छ ।

रोमान्टिसिज्म शब्दले मूलत: युरोपेली साहित्यमा प्रचलित विशेष किसिमको आन्दोलनलाई र एक खास किसिमको लेखन-प्रवृत्ति तथा दृष्टिकोणलाई पनि बुझाउँछ । क्लासिकल साहित्यगत प्रवृत्ति एवं दृष्टिकोण क्लासिसिज्म भएजस्तै रोमान्टिक साहित्यगत प्रवृत्ति एवं दृष्टिकोण रोमान्टिसिज्म हो, तर यी दुई आधारभूत रूपमा एक-अर्काका विरोधी हुन् । क्लासिकल साहित्य भन्नाले जे बुझिन्छ, मूलत: त्यसैको विपरीत र विरोधी देखा पर्छ रोमान्टिक साहित्य । हुनत विशुद्ध क्लासिकल साहित्य वा विशुद्ध रोमान्टिक साहित्य शायदै भेटिएला, तर पनि यी आ-आफ्ना प्रवृत्तिगत वैशिष्ट्य र तिनका प्रधानता-अप्रधानताले गर्दा एक-अर्काबाट स्पष्टत: अलग्गिन्छन् । क्लासिकल साहित्य अपेक्षाकृत सामाजिक, औपचारिक, बौद्धिक एवं स्थिर देखिन्छ भने यसको विपरीत रोमान्टिक साहित्य अपेक्षाकृत वैयक्तिक, अनौपचारिक, भावमय एवं प्रवाहमय हुन्छ । यसकारण क्लासिकल साहित्यले सामान्य मानवगुणमाथि विशेष जोड दिन्छ भने रोमान्टिक साहित्यले मान्छेका वैयक्तिक विशेषताहरूमाथि प्रकाश पार्छ; एकले पहिल्यै निर्धारित गरिएका भाषाशैली, शिल्पप्रविधि तथा मानदण्डहरूलाई आत्मसात् गर्दै वस्तुपरक अभिव्यक्ति प्रकट गर्छ भने अर्कोले परम्परागत नीतिनियम र स्थापित मानदण्डहरूबाट उन्मुक्त बन्दै सहज-स्वच्छन्द आत्मपरक अभिव्यञ्जनालाई आत्मसात् गर्छ; यसै गरी पहिलोले सचेत शिल्पकारिता, बौद्धिकता, संयम र परिष्कारलाई विशेष महत्त्व दिन्छ भने दोस्रोले नैसर्गिक सौन्दर्य, वैयक्तिक आत्मराग, भावावेग एवं भावप्रवाहलाई विशेष महत्ता प्रदान गर्छ ।

रोमान्टिसिज्म वा रोमान्टिक आन्दोलनलाई कतिपय आलोचकहरूले औद्योगिक क्रान्तिको फलस्वरूप अठारौं शताब्दीको मध्यतिर यूरोपमा देखा परेको औद्योगिक एवं वैज्ञानिक सभ्यताको बढ्दो जटिलता एवं यान्त्रिकताप्रतिको समसामयिक साहित्यकार-कलाकारहरूको प्रतिक्रिया हो भनेको पनि भेट्टिन्छ, परन्तु यथार्थमा चाहिं यो आन्दोलन युरोपेली साहित्यमा

प्रचलित नव-शास्त्रवादी प्रवृत्ति (निओ-क्लासिसिज्म) को विरुद्ध विद्रोहको रूपमा प्रकटिँदै तथा तार्किकता र बौद्धिकताको विपरीत कल्पना र भावावेगमाथि विशेष जोड दिँदै अठारौं शताब्दीको अन्ततिर प्रारम्भ भएको एक साहित्यिक अभियान हो । यस आन्दोलनको आरम्भ र विकास-प्रक्रियाको सन्दर्भमा खास गरी फ्रान्स, इङ्ग्ल्यान्ड र जर्मनीका चिन्तक-विचारक एवं साहित्यकारकलाकारहरूको मूलभूत योगदान रहेको देखिन्छ ।

हुनत रोमान्टिक आन्दोलनको आरम्भ १६ औं शताब्दीको अन्त र १७ औं शताब्दीको प्रारम्भमै इङ्ग्ल्याण्डमा र स्पेनमा भएको हो भन्नेहरू पनि भेट्टिन्छन्, परन्तु यसको क्रमबद्ध वैचारिक सूत्रपात भने प्रथमतः फ्रान्सेली लेखक एवं विचारक जाँ ज्याक रूसोबाट भएको मानिन्छ । रूसोले आफ्नो अन्तिम र अत्यन्त प्रभावशाली पुस्तक कन्फेसन्स (प्रकाशनकाल सन् १७८१-१७८८) मा “म अरू जस्तो छैनँ, आफैं जस्तो छु र अरूभन्दा असल हुन नसके पनि म कम्तीमा पनि अरूभन्दा अलग चाहिं पक्कै छु” इत्यादि भनेर व्यक्ति–मान्छेको अलग्ग अस्तित्व एवं वैयक्तिक स्वतन्त्रताको पक्षमा त्यो वेला जे बोले त्यसलें त्यतिखेरको पश्चिमी युरोपको समाजमा ठूलो सनसनी फैलायो । वास्तवमा यूरोपेली साहित्यको धरातलमा रोमान्टिक आन्दोलनको वैचारिक बीज रूसोले यसरी नै रोपेका हुन् र उनी यथार्थमा रोमान्टिसिज्मका जन्मदाता मानिन्छन् । यसपछि इङ्ग्ल्यान्डमा लोकसाहित्यको सङ्कलन गर्ने काम शुरू भयो भने जर्मनीमा त्यसको प्रशंसा हुन थाल्यो । जर्मनीमा रोमान्टिसिज्मको वैचारिक बीज खास गरेर काण्ट, शेलिङ र हेगेलका आदर्शवादी दर्शनमा देखा परेको थियो भने पछि गोथे र शिलरका प्रारम्भिक नाटकहरूले स्थापित मान्यताको ऐकान्तिक अनुयायी नव-शास्त्रवादलाई अस्वीकार गर्दै रोमान्टिक विद्रोही नायकलाई आत्मसात् गर्न थाले । सन् १७७० का दशकतिरको जर्मनीको यस अभियानले रोमान्टिक आन्दोलनकै नेतृत्व गरेको त होइन, परन्तु यो पनि उक्त आन्दोलनकै एक भाग भने अवश्यै थियो । यसले आफ्नो प्रभावको परिणामस्वरूप इङ्ग्ल्यान्ड र फ्रान्समा पनि सकारात्मक प्रतिक्रिया जन्मायो । यस्तैमा सन् १७८९ मा भएको फ्रेन्च क्रान्तिले उक्त आन्दोलनलाई अझ गतिशील तुल्याउन अत्यन्त प्रभावशाली भूमिका खेल्यो । यिनै कुराहरूको पृष्ठभूमिमा अठारौं शताब्दीको अन्तिम चरणमा आएर खास गरी अङ्ग्रेजी-साहित्यमा रोमान्टिसिज्मको मार्ग प्रशस्त तुल्याउने काम ग्रे, कलिन्स काउपर, बर्न्स, च्याटर्टन, ब्लेक जस्ता कवि-लेखकहरूले गरे । यसै क्रममा सन् १७९८ मा प्रकाशित भएको वर्डस्वर्थ र कलरिजको लिरिकल ब्यालेड गीतिगाथा र अझ खासमा वर्डस्वर्थको भूमिकासहित सन् १८०० मा निस्केको यसको दोस्रो संस्करणबाट इङ्ग्ल्यान्डमा औपचारिक रूपमा रोमान्टिक आन्दोलनको घोषणा भएको मानिन्छ । जर्मनीमा केही समय बिताएर फर्केका कलरिजं र फ्रेन्च क्रान्तिको समयमा फ्रान्समा बसेर फर्केका वर्डस्वर्थको उक्त गीतिगाथाको दोस्रो संस्करणमा वर्डस्वर्थले लेखेको भूमिका वस्तुतः अङ्ग्रेजी-साहित्यमा रोमान्टिक आन्दोलनको घोषणापत्र नै हो । यस घोषणापत्रमा वर्डस्वर्थले दोहोऱ्याई-तेहोऱ्याई भनेका छन्– “शान्त एकान्त क्षणमा स्मरण गरिएका सशक्त अनूभूतिहरूको सहज उच्छलन नै कविता हो ।” वर्डस्वर्थको यस भनाइबाट नव-शास्त्रवादी दृष्टिकोणको विपरीत कविताका आधारभूत तत्त्व कविका आफ्नै वैयक्तिक

अनुभूति हुन् भन्ने कुरा प्रस्ट हुन्छ । रोमान्टिक आन्दोलनका अर्का स्तम्भ कलरिजले पनि नव-शास्त्रवादी प्रवृत्तिको विरोध गर्दै कवितालाई जीवन जस्तै गरी सिर्जित हुने वस्तु बताउँदै कल्पनाको **जैविक नियम** (Organic form) को अवधारणा प्रतिपादित गरेको पाइन्छ । यसै गरी अर्का सशक्त रोमान्टिक कवि कीट्सले कवितालाई रूखमा पात पलाएजस्तै गरी सहज-प्राकृत रूपमा सिर्जित हुने कुरा हो भनेको भेट्टिन्छ । यसो भए तापनि रोमान्टिक कविहरूलाई केवल 'प्रकृतिका कवि' मात्रै भन्नु चाहिं बिलकुलै गलत हुन्छ । किनभने उनीहरूका कैयौं कवितामा प्रकृतिले केवल **उद्दीपन विभाव**को भूमिका खेलेको तथा विम्ब र प्रतीकको रूप मात्र अँगालेको र तिनबाट मानवीय मनोभाव एवं क्रियाकलाप नै मुख्य रूपमा प्रकटिएको पाइन्छ । यसरी हेर्दा नव-शास्त्रवादी साहित्यले अरू व्यक्ति वा वस्तुलाई विषयवस्तु बनाएको पाइन्छ भने रोमान्टिक साहित्यले चाहिं प्रत्यक्षत: वा अप्रत्यक्षत: स्रष्टा स्वयंलार्य नै मुख्य विषयवस्तु बनाएको अथवा भनूँ स्रष्टा स्वयंकै प्रतिनिधित्व गरेको अनुभव हुन्छ । यस्तो आत्मपरक अभिव्यक्ति अँगाल्ने अङ्ग्रेजीका रोमान्टिक कविहरूमा उपर्युल्लिखित वर्डस्वर्थ, कलरिज र कीट्सका अतिरिक्त ब्लेक, बायरन, शेली तथा लेन्डरको नाम अग्र पङ्क्तिमा आउँछ भने अङ्ग्रेजीका रोमान्टिक निबन्धकारहरूमा चार्ल्स ल्याम्ब, ह्याजटिल, डि क्विन्सी तथा ली हन्ट, अनि उपन्यासकारहरूमा चाहिं जेन अस्टिन र सर वाल्टर स्कट प्रमुख मानिन्छन् । अङ्ग्रेजी-साहित्यमा पूर्वोक्त प्रकार अठारौं शताब्दीको अन्तिम चरणदेखि प्रारम्भ भएको यो रोमान्टिक आन्दोलन वा काव्यधारा वा युग खास गरेर सर वाल्टर स्कटको देहावसान भएको वर्ष अर्थात् सन् १८३२ सम्म प्रबल रूपमा फैलँदै गएको र त्यसपछि चाहिं यथार्थवादी युगको प्रारम्भ भएपछि यो सेलाउन थालेको पाइन्छ ।

जर्मनीमा यो रोमान्टिक आन्दोलन माथि भनिएझैं १८ औं शताब्दीको अन्ततिर एक जमात प्रतिभाशाली कवि-लेखकहरूको लेखनबाट प्रारम्भ भयो । यस आन्दोलनले यहाँ साहित्यका प्राय: सबै विधामा उपलब्धि हासिल गरेको देखा परे तापनि यसका विशिष्ट क्षेत्रको रूपमा चाहिं गोथे, आइकेन्डोर्फ, हाइने जस्ताका गीतिरचना र स्वैरकल्पनामूलक उपन्यासहरू नै उल्लेखनीय रहे । यस सन्दर्भमा खास गरेर जाँ पल रिक्टर तथा हफम्यानको प्रभाव अन्तरराष्ट्रिय क्षेत्रमा समेत फैल्यो । यतिखेर जर्मनीमा हर्डरले लोकगीत एवं लोककथाहरूको सङ्कलन-सम्पादन गरेर यसको अध्ययनको मार्ग निकै प्रशस्त तुल्याएको पाइन्छ ।

रोमान्टिक आन्दोलनका जन्मदाता रूसोको देश भए तापनि फ्रान्सले यस आन्दोलनमा सरीक हुन निकै ढिलाइ गऱ्यो । फ्रान्स लामो समयसम्म राजनीतिक क्रान्तिमूलक रोमान्टिसिज्ममा संलग्न रहन पुगेको कारणले पनि उक्त ढिलाइ हुन गएको हुन सक्छ । जे भए पनि तथ्य कुरा के हो भने मम द स्लाएल (Mme de Slael) का दुई पुस्तकहरूबाट यहाँ रोमान्टिक आन्दोलनको परम्परा प्रारम्भ भयो । अङ्ग्रेजी रोमान्टिसिज्मको विजयपश्चात् फ्रेन्च भाषामा लेखिएका स्टाएलका यी दुई पुस्तक हुन्– १) **अन लिटरेचर** (सन् १८००) र २) **अन जर्मनी** (सन् १८१०) । यी दुईमध्ये पहिलो पुस्तकले साहित्यलाई सामाजिक उपजको रूपमा हेरेको पाइन्छ, जो स्वयंमा पूर्वस्थापित सिद्धान्त र अपरिवर्तनीय नीति-नियमका पक्षधर नव-शास्त्रवादप्रतिको एक ठूलो चुनौती र विद्रोह हो भने दोस्रो पुस्तकले चाहिं तिनताकको

जर्मन साहित्यसित फ्रान्सलाई पहिलो पटक परिचित तुल्याउनका साथै यस पुस्तकको एउटा परिच्छेद **अन क्लासिक एन्ड रोमान्टिक पोएट्री**ले यहाँ क्लासिक र रोमान्टिक शब्दको प्रथम प्रयोग गर्दै आधारभूत रूपमा फरक रहेका यी दुई साहित्य-विशेषको विशेषतातर्फ पाठकहरूको ध्यान आकृष्ट गरेको पाइन्छ। यसप्रकार परिवर्तनको चाहना अँगाल्ने तथा विदेशी संस्कृतिप्रति प्रशंसाभाव अभिव्यक्त गर्ने भनी स्टाएललाई उनको उपर्युक्त पहिलो पुस्तकको निम्ति पेरिसबाट र दोस्रो पुस्तकको निम्ति चाहिं फ्रान्सबाटै निष्कासित गरियो। जे भए पनि यी पुस्तकहरूमा प्रकट गरिएका विचारधाराहरू बिस्तार-बिस्तारै फैलँदै गएर फ्रान्सेली साहित्यमा रोमान्टिक आन्दोलनको सूत्रपात हुँदै गयो – खास गरेर कवितामा सन् १८२० मा निस्केको ला मार्टिनको **ले मेडिटाशिओं पोएटिक्स**बाट तथा नाट्यक्षेत्रमा सन् १९३० मा मञ्चित भिक्टर ह्युगोको **एर्नानी** नाटकबाट। उपर्युल्लिखित स्टाएल, ला मार्टिन तथा ह्युगोका अतिरिक्त फ्रान्सका अन्य प्रमुख रोमान्टिक साहित्यकारहरू हुन्– नोदिएर, ब्रेन्जर, मुसेट, भिग्नी, गटिएर, जर्ज साएन्ड, डयुमस पिरे स्टेन्धल, सेन्ट-व्यूभ तथा मेरिनी।

रोमान्टिक आन्दोलनको उत्कर्षकालमा खास गरेर युरोपेली देशहरूबीच साहित्यिक आदान-प्रदानको काम उल्लेखनीय रूपमा गतिशील रह्यो। विशेषत: अङ्ग्रेजीका रोमान्टिक कवि लर्ड बायरनको प्रभाव रूससम्म पनि फैल्यो। यसको उदाहरणको रूपमा रूसी कवि एवं नाटककार पुश्किनलाई लिन सकिन्छ। यसै गरी अङ्ग्रेजीका रोमान्टिक उपन्यासकार वाल्टर स्कटले शुरू गरेको ऐतिहासिक उपन्यास-लेखनकार्यले पनि यूरोपभरि नै भनेझैं व्यापक लोकप्रियता हासिल गऱ्यो भने प्रि-रोमान्टिक पिरियडका अङ्ग्रेजीका महान् नाटककार शेक्सपियरका नाटकहरूलाई उदाहरण मानेर फ्रान्स तथा जर्मनीमा नाटकहरू लेखिन थाले, अनि अङ्ग्रेजीमै पनि लर्ड बायरन र शेलीका रोमान्टिक पाठ्य नाटकहरू देखिन थाले। जे भए पनि रोमान्टिक आन्दोलनको सबैभन्दा ठूलो उपलब्धिको रूपमा चाहिं गीतिकविता (Lyric poetry) नै देखा पऱ्यो। हुन पनि मूलभूत रूपमा सहज-स्वच्छन्द वैयक्तिक-आत्मपरक अभिव्यक्तिमाथि विशेष जोड दिने रोमान्टिसिज्मको लागि यो गीतिविधा जत्तिको उपयुक्त विधा अरू शायदै हुन सक्छ।

रोमान्टिक आन्दोलन उक्तप्रकार मूलत: फ्रान्स, जर्मनी र इङ्ल्यान्डमा केन्द्रित रहे तापनि यो बिस्तार-बिस्तारै यूरोपभरि र अमेरिकातर्फ पनि फैलँदै गयो। यस क्रममा इटाली, पोल्यान्ड तथा रूस जस्ता युरोपेली देशहरूमा रोमान्टिक आन्दोलनको प्रकृति तथा प्रवृत्ति आ-आफ्नै किसिमका भए। अमेरिकामा र अझ खास संयुक्त राज्य अमेरिकामा चाहिं रोमान्टिसिज्म युरोपको दाँजोमा धेरै पनि मात्र विकसित भयो। यहाँ यसको त्यति व्याख्या-विवेचना वा चर्चा-परिचर्चा पनि भएन। रोमान्टिसिज्मले यहाँ खास गरेर मानवतावादमाथि विशेष जोड दिएको देखिन्छ। यहाँको रोमान्टिक लेखनमा खास गरेर जर्मन आदर्शवाद, रूसोको प्रकृति-पूजन वा प्रकृतितर्फ फर्कको सन्देश, गोथिक उपन्यासहरू तथा ऐतिहासिक रोमान्स र स्कटका ब्यालेडहरूको प्रभाव परेको पाइन्छ। यहाँका रोमान्टिक कवि-लेखकहरूमा बेन्जामिन फ्र्याङ्कलिन, चार्ल्स ब्रोकडेन ब्राउन, कूपर, इर्भिङ, सिम्स, ब्राएन्ट, हयर्न, पो, लङ्फेलो, इमर्सन, थोरो तथा ह्विटम्यान प्रमुख मानिन्छन्।

उपर्युक्त युरोपेली-अमेरिकी रोमान्टिक आन्दोलनकै प्रभाव-प्रेरणाबाट बङ्गालीमा रवीन्द्रनाथ ठाकुर जस्ता रोमान्टिक कवि देखा परे भने हिन्दीमा जयशङ्कर प्रसाद, सुमित्रानन्दन पन्त, सूर्यकान्त त्रिपाठी 'निराला' तथा महादेवी वर्मा जस्ता छायावादी-स्वच्छन्दतावादी कवि-कवयित्रीहरू उदाए, अनि नेपालीमा चाहिं मूलत: अङ्ग्रेजी, बङ्गाली र हिन्दी रोमान्टिक तथा छायावादी-स्वच्छन्दतावादी आन्दोलनको प्रभाव-प्रेरणाको फलस्वरूप खास गरी शारदा पत्रिकाको प्रकाशनकाल अर्थात् वि. सं. १९९१ सालदेखि यस आन्दोलनको आरम्भ भयो । नेपाली-साहित्यमा रोमान्टिक काव्यधाराको प्रवर्तन, प्रतिष्ठान र उन्नयनमा महाकवि लक्ष्मीप्रसाद देवकोटाको केन्द्रीय भूमिका रह्यो भने नेपालीका अन्य प्रमुख रोमान्टिक कविहरूमा सिद्धिचरण श्रेष्ठ, भवानी भिक्षु, गोपालप्रसाद रिमाल, केदारमान व्यथित, माधवप्रसाद घिमिरे तथा अगमसिंह गिरिको नाउं उल्लेखनीय देखिन्छ । लक्ष्मीप्रसाद देवकोटा नेपालीका सर्वप्रमुख रोमान्टिक कवि मात्र होइन, सर्वप्रमुख रोमान्टिक निबन्धकार पनि हुन्, तर उनी मूलत: कवि हुनाले उनका निबन्ध पनि कवितात्मक बनेका छन् र उनका निबन्धमा उनका रोमान्टिक मान्यता तथा जीवन-दर्शन यत्रतत्र पोखिएका पाइन्छन् । नेपाली-साहित्यका प्रमुख रोमान्टिक कथाकार तथा उपन्यासकारको रूपमा चाहिं रूपनारायण सिंहको नाम अग्रगण्य देखिन्छ ।

अभिव्यक्तिको वैयक्तिकता-आत्मपरकता, गहिरो तथा आध्यात्मिक स्तरको प्रकृतिप्रेम, व्यापक-उदार मानवतावादमा विश्वास, अवचेतनको सहज-स्वच्छन्द अभिव्यञ्जना, अतीततर्फको–दूरतातर्फको एवं प्रकृतिमय-रहस्यमय पूर्वीय प्राचीन सभ्यतातर्फको अभिरुचि दार्शनिक आदर्शवाद एवं धार्मिक रहस्यवादतर्फको आकर्षण, राजनीतिक आधिपत्य एवं साहित्यिक-सामाजिक रूढ परम्पराप्रतिको विद्रोह, बन्धनको परित्याग र स्वतन्त्रताको वरण, बाह्य भौतिक वस्तुतर्फको विमुखता र आन्तरिक आत्मिक आनन्दतर्फको अभिमुखता, रात-मृत्यु-ध्वंस-चिहान तथा भूतप्रेत र खण्डहर जस्ता पैशाचिक उपादानद्वारा अतिप्राकृत वातावरणको प्रस्तुतीकरण, विवेकको सट्टा आवेग तथा यथार्थताको सट्टा आदर्श, अनि परिष्कारभन्दा स्वत:स्फूर्तता र निर्झरतामाथिको अटल आस्था, स्थिरताको सट्टा गतिशीलता र नव-नव परिवर्तनको चाहना यी नै रोमान्टिसिज्मका मूलभूत विशेषता हुन् ।

- कु. ब. जो.

लक्षणाशक्ति- मानिसका अनन्त कल्पना, व्यापक अनुभूति एवं नूतन भावहरूको अनुपातमा तिनको प्रत्यायन गर्ने शब्दहरू अपर्याप्त हुन जाँदा भाषामा प्रचलित रहेकै शब्दहरूको सङ्गति मिलाएर रूपक वा प्रतीकको रूपमा तिनको व्यवहार गरी तिनबाट नयाँ अर्थको सिद्धि गरिन्छ । शब्दको मुख्यार्थ वा वाच्यार्थसँग सम्बद्ध अर्को कुनै नयाँ अर्थ प्रयुक्त हुँदा लक्षणाशक्तिले काम गरिरहेको हुन्छ ।

काव्यशास्त्रीहरूले पहिलो शब्दशक्तिको रूपमा अभिधालाई, दोस्रो शब्दशक्तिको रूपमा लक्षणालाई र तेस्रो शब्द शक्तिको रूपमा व्यञ्जनालाई मानेको पाइन्छ । व्याकरणकारहरूले भने काव्यशास्त्रीहरूले स्थापना गरेको दोस्रो शब्दशक्ति वा लक्षणालाई अभिधाकै अप्रसिद्ध भेदअन्तर्गत राखी अभिधा र व्यञ्जना दुई किसिमका शब्दशक्तिलाई मात्र अङ्गीकार गरेको पाइन्छ । व्याकरणकारहरूको मतअनुसार अभिधावृत्ति र लक्षणावृत्ति दुवैको सम्बन्ध मुख्यार्थसँगै रहेको हुन्छ । यसकारण अभिधा र लक्षणावृत्तिलाई शब्दशक्तिका अलगअलग भेद मान्नु आवश्यक छैन । वाक्यगत प्रसङ्गबाट

मात्र अर्थको प्रतीति हुने आधारमा व्यञ्जनावृत्तिलाई चाहिं अलग शब्दशक्तिको रूपमा स्वीकार गर्नु उपयुक्त हुन्छ । काव्यशास्त्रीहरूको मतमा भने शब्दको अर्थ अभिधामा मात्र सीमित नभई त्यसको व्यापार व्यापक रहन्छ । अभिधाशक्तिद्वारा मुख्यार्थ वा वाच्यार्थको बोध हुन्छ भने मुख्यार्थ बाधित हुँदा त्यससँग सम्बद्ध रूढि या प्रयोजनको आधारमा जुन नयाँ अर्थको प्रतीति हुन्छ त्यसलाई लक्ष्यार्थ भन्दछन् । लक्ष्यार्थको बोध लक्षणाशक्तिद्वारा हुने गर्दछ । अभिधाशक्तिद्वारा वाच्यार्थ र लक्षणाशक्तिद्वारा लक्ष्यार्थको बोध भइसकेपछि अर्को विशेष अर्थ प्रस्फुटित हुन्छ भने त्यसलाई व्यङ्ग्यार्थ भन्दछन् र व्यङ्ग्यार्थको बोध व्यञ्जनाशक्तिद्वारा हुन्छ । अभिधा, लक्षणा तथा व्यञ्जनाशक्तिको आधारमा क्रमशः प्रतीत हुने वाच्यार्थ, लक्ष्यार्थ एवं व्यङ्ग्यार्थ बुझाउने शब्दहरूलाई वाचक, लक्षक तथा व्यञ्जक भन्दछन् । यस प्रसङ्गमा खास गरी लक्षणाशक्तिको परिचय गराउने उद्देश्य राखिएको छ ।

लक्ष (दर्शनाङ्कनयो - हेर्नु, अवलोकन गर्नु, चिह्नित गर्नु, अङ्कन गर्नु आदि) धातुमा 'ल्युट् > अण' र > टाप् आ' प्रत्यय लागी निष्पन्न भएको **लक्षणा** शब्दको अर्थगत व्युत्पत्ति जुन शब्द शक्तिद्वारा अन्य अर्थ लक्षित हुन्छ त्यो लक्षणा कहलाउँछ (यया शब्दशक्त्या अन्योSर्थोलक्ष्यते सा लक्षणा) भन्ने हुन्छ । मुख्यार्थदेखि भिन्न किन्तु अभिन्नार्थसूचक लक्ष्यार्थ.(मुख्यार्थभिन्नाभिन्नार्थसूचको लक्ष्यार्थः) लक्षणाशक्तिद्वारा प्रस्फुटित हुन्छ । अथवा मुख्यार्थ बाधित हुँदा र मुख्यार्थसँगै सम्बद्ध रहँदा रूढि या प्रसिद्धि वा प्रयोजनको आधारमा जुन वृत्ति या शब्दशक्तिद्वारा अन्य अर्थको प्रतीति हुन्छ त्यो कल्पित व्यापार नै लक्षणा हो । यस परिभाषाबाट लक्षणाशक्तिमा तीन तत्त्व रहनु आवश्यक हुन्छ भन्ने स्पष्ट हुन्छ । ती तत्त्व हुन्–

(क) मुख्यार्थमा बाधा (ख) मुख्यार्थसँग सम्बन्ध र (ग) रूढि वा प्रयोजन

शब्दको मुख्यार्थको प्रतीतिमा बाधा दृष्टिगत भई वक्ताले प्रकट गर्ने अर्थको स्पष्टतः प्रतीति नभएर त्यसमा बाधा उत्पन्न हुन सक्तछ । मुख्यार्थमा बाधा हुनुको अर्थ अन्वयानुपपत्ति हुनु हो । अन्वयमा बाधा नपर्दा पनि तात्पर्यानुपपत्ति हुन सक्तछ । यस स्थितिमा अर्थको प्रतीतिको निम्ति लक्षणाशक्तिको आवश्यकता पर्दछ । अन्वयानुपपत्ति र तात्पर्यानुपपत्ति लक्षणाका बीजतत्त्व मानिन्छन् । मुख्यार्थ बाधित हुँदा जब अन्य अर्थ गृहीत हुन्छ त्यसको मुख्यार्थसँग पनि कुनै न कुनै रूपमा सम्बन्ध रहेकै हुनुपर्दछ । लक्ष्यार्थको निम्ति रूढि वा लोकप्रसिद्धि अथवा प्रयोजन वा अभिप्रायविशेष हुनु पनि अपेक्षित रहन्छ ।

रूढि र प्रयोजनको आधारमा लक्षणाका दुई भेद हुन्छन् । यिनका उपादान तथा लक्षणलक्षणाजस्ता दुई, दुई भेद हुन्छन् भने यिनका पनि सारोपा र साध्यवसाना, अनि अझ यिनका पनि शुद्धा र गौणी जस्ता भेदहरू हुन्छन् । तल यी सबैको उदाहरणसहित परिचय दिनु यथोचित ठानिएको छ–

(१) **रूढिमूला लक्षणा**– जुन लक्षणामा रूढि या लोकप्रसिद्धिको कारणले मुख्य अर्थलाई छाडेर अन्य अर्थ ग्रहण गरिन्छ त्यसलाई रूढिमूला लक्षणा भन्दछन् । 'नेपाल कसैसँग शिर झुकाउँदैन' यस वाक्यमा 'नेपाल' शब्द लाक्षणिक छ । 'नेपाल' देशवाचक शब्द हो भने 'शिर झुकाउनु' मानवीय क्रिया हो । यसर्थ यी दुईका बीचमा अन्वयानुपपत्ति भई मुख्यार्थमा बाधा उत्पन्न भएको छ । उक्त शब्दको मुख्य अर्थसँग सम्बन्ध रहने गरी 'नेपालवासी वा

नेपाली' भन्ने अर्थ लक्षणाशक्तिद्वारा लगाउन सकिन्छ। यस आधारमा 'नेपाली कसैसँग शिर झुकाउँदैन' भन्ने अर्थको प्रतीति हुन्छ । यस किसिमको प्रयोग र अर्थबोध लोकप्रसिद्ध भएकोले उक्त उदाहरणमा रूढिमूला लक्षणा रहेको छ ।

(२) **प्रयोजनवती लक्षणा**– जुन लक्षणामा प्रयोजन वा अभिप्रायविशेषको कारणले मुख्यार्थलाई छाडेर अन्य अर्थ ग्रहण गरिन्छ, त्यसलार्य प्रयोजनवती लक्षणा भन्दछन् । 'गङ्गाको वास, मुक्तिको आस' –यस वाक्यमा 'गङ्गा' शब्द लाक्षणिक छ । 'गङ्गा' शब्द जलप्रवाहवाचक हो भने 'वास' शब्द मानवीय आश्रयवाचक हो । यसर्थ यी दुईका बीचमा अन्वयानुपपत्ति भई मुख्यार्थमा बाधा उत्पन्न भएको छ। उक्त शब्दको मुख्यार्थसँग सम्बन्ध रहने गरी 'गङ्गाको समीपप्रदेश' भन्ने प्रयोजनमूलक अर्थ लक्षणाशक्तिको आधारमा लगाउनुपर्ने हुन्छ । यस आधारमा 'गङ्गाको समीप प्रदेशको वास मुक्तिको आस' भन्ने अर्थको प्रतीति हुन्छ। यस किसिमको प्रयोग र अर्थबोध प्रयोजनसिद्ध भएकोले उक्त उदाहरणमा प्रयोजनवती लक्षणा रहेको छ ।

(३) **उपादानलक्षणा**– जुन लक्षणामा मुख्यार्थको परित्याग नगरीकनै अन्य अर्थको आक्षेप वा प्रत्यायन गरिन्छ त्यसलाई उपादानलक्षणा भन्दछन्। व्याकरणकारहरूले यसलाई अजहत्स्वार्था वाअजहल्लक्षणा भनेको देखिन्छ। अजहत् स्वार्थाको अर्थ 'जसले आफ्नो अर्थ छाड्दैन' भन्ने हुन्छ। 'पहाडबाट झरेका टोपीहरू तराईमा फैले' –यस वाक्यमा 'टोपीहरू' लाक्षणिक छ । यहाँ 'टोपीहरू'को लक्षित अर्थ 'टोपी लगाउने मानिसहरू' भन्ने हुन्छ । यहाँ 'टोपी' शब्दले आफ्नो अर्थ नत्यागीकनै अन्यार्थको प्रत्यायन गरेको छ। यसकारण उक्त उदाहरणमा उपादान लक्षणा रहेको छ ।

(४) **लक्षणलक्षणा** – जुन लक्षणामा वाक्यार्थको सिद्धिको निम्ति मुख्यार्थलाई छाडेर अन्य अर्थलाई ग्रहण गरिन्छ त्यसलाई लक्षणलक्षणा भन्दछन् । व्याकरणकारहरूले यसलाई जहत्स्वार्था वा जहल्लक्षणा मानेको पाइन्छ । 'यो बस दक्षिणकाली जान्छ' यस वाक्यमा 'दक्षिणकाली' शब्द लाक्षणिक्र छ । यसको लक्षित अर्थ दक्षिणकालीको प्रतिमा रहेको ठाउँको वरिपरि वा नजीकको क्षेत्र' भन्ने हुन्छ । यसमा 'दक्षिणकाली' शब्दले आफ्नो अर्थ त्यागेर अन्यार्थको प्रत्यायन गरेको छ । यसकारण उक्त उदाहरणमा लक्षणलक्षणा रहेको छ ।

(५) **सारोपा लक्षणा**– जुन लक्षणामा विषयी (उपमान) तथा विषय (उपमेय) दुवैको उपस्थिति रहन्छ त्यसलार्य सारोपा लक्षणा भन्दछन् । 'अनारदाना दाँतका लहर खोलेर हाँस न' यस वाक्यमा 'अनारदाना' शब्द लाक्षणिक छ। यसमा विषयिरूप 'अनारदाना' र विषयरूप 'दाँतका लहर' दुवैको उपस्थिति रहेको हुनाले सारोपा लक्षणा रहेको छ ।

(६) **साध्यवसाना लक्षणा**– जुन लक्षणामा विषयी(उपमान)द्वारा नै विषय(उपमेय)को अभिव्यञ्जना हुन्छ त्यसलाई साध्यवसाना लक्षणा भन्दछन्। 'चन्द्रमालाई चन्द्रमा हेर्छिन् कौसी र आकाश' यस वाक्यमा दोस्रो 'चन्द्रमा' शब्द लाक्षणिक छ । यसमा विषयिरूप 'चन्द्रमा'बाटै विषयरूप(मुना)को अभिव्यञ्जना भएको छ । यसकारण उक्त उदाहरणमा साध्यवसाना लक्षणा रहेको छ ।

(७) **शुद्धा लक्षणा** –जुन लक्षणामा विषयी (उपमान) र विषय(उपमेय)बीच कार्यकारण, सामीप्य आदि वा सादृश्येतर सम्बन्ध रहेको हुन्छ त्यसलाई शुद्धा लक्षणा भन्दछन्। 'विद्या नै धन हो', 'गङ्गाको वास' यी वाक्य एवं

पदावलीमा 'विद्या' र 'गङ्गा' शब्द लाक्षणिक छन् । यिनमा विषयिरूप 'विद्या' र विषयरूप 'धन' मा कार्यकारण सम्बन्ध, अनि विषयिरूप 'गङ्गा' र विषयरूप 'वास' मा सामीप्य सम्बन्ध रहेको छ। यसकारण यी उदाहरणहरूमा शुद्धा लक्षणा रहेको छ ।

(८) **गौणी लक्षणा**– जुन लक्षणामा विषयी (उपमान) र विषय(उपमेय)बीच सादृश्यसम्बन्ध रहन्छ त्यसलाई गौणी लक्षणा भन्दछन् । 'कस्तो गोरु मान्छे रहेछ !' यस वाक्यमा 'गोरु' शब्द लाक्षणिक छ । यहाँ मान्छेलाई गोरु भनिंदा अन्वयानुपपत्ति भई मुख्यार्थमा बाधा उत्पन्न हुन्छ । यसर्थ यसमा लक्षणाशक्तिद्वारा 'गोरुको जस्तो मन्द बुद्धि भएको' भन्ने अर्थको प्रतीति हुन्छ। विषयी (गोरु) र विषय (मान्छे)बीच गुणसादृश्य लक्षित गरिएको हुँदा उक्त उदाहरणमा गौणी लक्षणा रहेको छ ।

आचार्य मम्मटको मतअनुसार सर्वप्रथम शुद्धा लक्षणा, अनि यसका भेदहरूमा उपादानलक्षणा, लक्षणलक्षणा, शुद्धा सारोपा लक्षणा तथा शुद्धा साध्यवसाना लक्षणा र त्यसपछि गौणी लक्षणा, अनि यसका भेदहरूमा गौणी सारोपा लक्षणा तथा गौणी साध्यवसाना लक्षणा गरी जम्मा ६ मात्र हुन्छन् भने विश्वनाथको मतमा चाहिं रूढिमूला र प्रयोजनवतीका आठ-आठ भेद प्रयोजनवतीका गूढ र अगूढ गरी सोह्र भेद, फेरि धर्मिगत र धर्मगत गरी बत्तीस भेद हुन्छन् । यसरी प्रयोजनवतीका बत्तीस र रूढिमूलाका उक्त आठभेद गरी जम्मा चालीस भेद हुन्छन् । यी सबैका पदगत र वाक्यगत गरी लक्षणाका अस्सी भेद हुन्छन् । तापनि उपर्युक्त आठ भेदहरू विशेषत: प्रमुख रहेका देखिन्छन् ।

लक्षणाशक्ति लेख्य साहित्यमा मात्र होइन लोकसाहित्यमा पनि, प्राचीन साहित्यमा मात्र होइन आधुनिक साहित्यमा पनि, पद्यसाहित्यमा मात्र होइन गद्यसाहित्यमा पनि र साहित्यमा मात्र होइन, वाग्व्यवहारमा पनि रहेको हुन्छ । हाम्रा उखानटुक्काहरूमा लक्षणाकै बाहुल्य रहेको पाइन्छ। यसर्थ लक्षणाशक्तिको सर्वोपरि भूमिका रहेको हुन्छ ।

– न. चा.

लय– लयलाई गति (Movement) र चालको हिसाबले सजिलोसित बुझ्न सकिन्छ । यो विश्वब्रह्माण्ड गतिमान् छ । यसको गति र चाल (Speed) लाई वैज्ञानिकहरूले नाप्न खोजेका छन् र गणना पनि गरेका छन् ।

समयको कुनै भागको समान चाललाई 'लय' भन्दछन् । एक मात्राबाट अर्को मात्रासम्म पुग्न जुन बराबर समय लाग्छ, त्यसैलार्य लय भनेका हुन् । अर्को अर्थमा काल (समय) को गतिलाई नै 'लय' भनेका हुन् । गायन, वादन र नर्तनको प्रदर्शनमा समयको गतिलाई नै 'लय' भन्दछन् ।

वास्तवमा गायन, वादन र नर्तनका तीनै अङ्गलाई एक सूत्रमा बाँध्ने काम लयले नै गर्दछ । लयको उत्पत्ति गति, प्रवाह र यतिविरामको क्रमबद्ध सङ्घातबाट हुन्छ। लयको स्वरूप आवृत्तिमूलक छ। यसको व्याप्ति दिक् र काल दुवैमा छ । सङ्गीत र काव्यमा लय कालसापेक्ष रहन्छ । चित्रकला, मूर्तिकला र वास्तुकलामा यो दिक्सापेक्ष रहन्छ । लयको व्याप्ति सम्पूर्ण ललितकलामा पाइन्छ ।

दुई मात्राहरूको मध्यवर्ती विश्रान्ति क्षणिक हुनाले आघात द्रुततर हुन्छ। यसैलाई 'द्रुतलय' भनेका हुन्। यसैका विश्रान्ति दुई गुना भएपछि 'मध्यलय', चौगुना विश्रान्ति भएपछि 'विलम्बित लय' हुन्छ ।

आधुनिक सङ्गीतमा लयलाई Tempo भन्दछन् । यसअनुसार 'विलम्बित लय' एक सेकन्डमा ६० (एक मात्राको चिह्न) बज्न सक्छ । 'मध्यलय' मा आधा सेकन्डमा १२०

बज्ने गर्छ। 'द्रुत लय' मा एक चौथाइ सेकेन्डमा २४० बज्छ ।

पाश्चात्य सङ्गीत स्वरलिपिअनुसार लय यसरी वर्गीकृत छ–

चतस्र (चार मात्राको एकाइ) -- 𝅝
गुरु (दुई मात्राको एकाइ) -- 𝅗𝅥
लघु (एक मात्राको एकाइ) -- ♩
द्रुत (आधा मात्राको एकाइ) -- ♪
अनु- द्रुत (चौथाइ मात्राको एकाइ)-- 𝅘𝅥𝅯
अनु-अनु- द्रुत (आठौं मात्राको एकाइ) 𝅘𝅥𝅰

पाश्चात्य सङ्गीतमा लयलाई विभिन्न गतिमा निश्चित गर्न 'मेट्रोनम' नामक लयमापक-यन्त्रको आविष्कार गरिएको छ। सो यन्त्रअनुसार लयको नाम र गति यसप्रकार निश्चित गरिएको छ –

लार्गो (Largo) वा लेन्टो — एक मिनेटमा ४८ मात्रा

अडाजिओ (Adagio) —एक मिनेटमा ६६ मात्रा

आयन्डान्ट (Andante) — एक मिनेटमा ७२ मात्रा

आयन्डान्टिनो (Andantino) — एक मिनेटमा ८० मात्रा

अल्लिग्रेटो (Allegretto) — एक मिनेटमा ११२ मात्रा

अल्लिग्रो (Allegro) —एक मिनेटमा १३० मात्रा

भिभास (Vivace) — एक मिनेटमा १५२ मात्रा

प्रेस्टिसिम्मो (Prestisimmo) वा प्रेस्टो (Presto)— एक मिनेटमा १९२ मात्रा

- रा. द.

ललितकला- कलाका दुई पक्ष छन्– लालित्यपक्ष, वस्तुपक्ष । लालित्यपक्ष अमूर्त हुन्छ र वस्तुपक्ष मूर्त हुन्छ। ललितकला समस्त पद हो। ललित पद कलाशब्दको विशेषण हो र कला विशेष्य। ललित र कला दुई छुट्टाछुट्टै शब्द भएका हुँदा यी दुई शब्दका आ-आफ्नै उद्गम र विकासका इतिहास छन्। अङ्ग्रेजी तथा नेपाली वर्णमालाको प्रथम अक्षरबाट बनेको कला अथवा ART को इतिहास मूर्तपक्षसित र ललित अथवा FINE को इतिहास सौन्दर्यशास्त्र AESTHETIC PHILOSOPHY अन्तर्गत अमूर्त पक्षसित सम्बद्ध हुन्छ ।

संस्कृतभाषाबाट आएको ललित शब्दको सामान्य अर्थ हुन्छ– सुन्दर, मनोहर, रमणीय, नरम, मृदु, अभिलषित, अभीष्ट, लावण्यमय, आकर्षक, उत्कृष्ट, लालित्यपूर्ण, परिष्कृत, विशुद्ध, पवित्र, सत्य, ईश्वरीय, कोमल आदि । ल्याटिनभाषामा पूर्ण अथवा पूरा गरिएको, अर्थमा प्रयोग गरिने फिनिटस (Finitus) शब्द, फ्रान्स र जर्मनी हुँदै अङ्ग्रेजीमा पूरा गरिएको, सिद्धिएको FINISHED अथवा फाइन FINE बन्न आइपुगेको हो। ललित फाइन शब्द दुई मूलबाट प्रवाहित हुँदै आएका दुई भिन्नाभिन्नै शब्द देखिए तापनि दुवै एउटै भावार्थबोधको लागि प्रयुक्त हुँदै आएका छन् । कुनै पनि संज्ञाको अगाडि ललित विशेषण जोड्नासाथ त्यो संज्ञा, सुन्दर भावयुक्त बन्न जान्छ, तर पनि ललित शब्द कलाकै विशेषणको रूपमा बढी प्रयुक्त हुँदै आएको छ ।

संस्कृतभाषाबाटै आएको कला शब्दको अर्थ हुन्छ प्रयोगात्मक सीप, चित्रकारिता, मूर्तिकारिता, वास्तुकारिता, गायन, वादन, नर्तन, साहित्य (कविता), उपयोगी सीप (जसमा तालित्य र भावको पक्षलाई भन्दा बढी महत्त्व शारीरिक र हस्तदक्षतालाई दिइन्छ), मानविकी शिक्षापक्ष, सौन्दर्याभिव्यक्ति दिने ज्ञान, आत्माभिव्यक्तिको माध्यम, सिर्जनामूलक

सञ्चारशिल्प, कालिगढी, चारु, करु । आदि भावमूलक र व्यवहारोपयोगी चौंसट्ठी प्रकारका सीप, ज्ञान, कौशल आदि ।

संस्कृतभाषाको शिल्प, (रङ्गीन, रङ्ग लगाइएको) सु-शिल्प (सुन्दर, आकृतिमूलक, सुसज्जित) शब्द-कलाको मूल शब्द थियो भने ल्याटिनभाषाको 'आर्स (ARS) बाट नै एल आर्टे, (L' arte —Italy); ल आर्ट (l' art — French); ईल आर्टे, (el'arte — Spanish); आर्ट (art —English) आदि शब्दहरू विकसित हुँदै आएको देखिन्छ । Fine Arts शब्दलाई पहिलो पटक **अक्सफोर्ड इङ्ग्लिश डिक्सनरीले** इ. १७६७ मा प्रयोग गरेको थियो । प्राचीन इरानीहरू त्यसै अभिप्रायको पूर्तिको लागि **अवेस्तान तासान** (AVESTAN TASAN)≤ हुनर (HUNARA) शब्दको प्रयोग गर्दथे भने त्यसैको समानान्तर जर्मनभाषामा बिल्ट (BILD) तथा कुन्स्ट (KUNST) शब्दको प्रयोग गरिन्थ्यो । **बिल्टको** अर्थ हुन्छ रूप । कलाको समानान्तरमा प्रयोग गरिँदै आएको **कुन्स्ट** शब्दको प्रारम्भिक अभिप्राय थियो 'व्यापारी कला' अथवा 'हस्तमूलक कला' । यसै शब्दलाई अठारौं शताब्दीका जर्मन दार्शनिक साहित्यकार विङ्कलम्यान, लेसिङ हर्डर, गेटे आदिले **कुन्स्ट** शब्दलाई दार्शनिक व्याख्या दिँदै ल्याटिन शब्द आर्सकै समानान्तरमा सिर्जना र सौन्दर्यको बोधको लागि प्रयोग गर्न लागे ।

यो वस्तुजगत् प्राकृतिक अथवा ईश्वरीय कलाले परिपूर्ण छ । तैपनि यहाँ केवल् मानवनिर्मित कलालाई मात्र कला भनिएको छ र कुनै पनि मानवनिर्मित **कला** शब्दको अगाडि **ललित** शब्द जोडिदिनासाथ त्यो सौन्दर्यबोधक **ललितकला** बन्न जान्छ । **ललितको** अर्थ कोमल, नरम अथवा कुनै पनि रूपमा ढाल्न सकिने पनि हुन्छ । यसै अर्थको बोधको लागि प्राचीन युनानीहरू **प्लास्तिको** (PLASTIKOS); प्लासेन (PLASSEIN) शब्दको प्रयोग गर्दथे । त्यही युनानी शब्द **प्लास्तिकोबाट** अङ्ग्रेजीमा **प्लास्टिक** शब्द आएको हो । ललितकलामा खास गरी चित्र, मूर्ति र वास्तु माध्यममा गहिराइ समेत दिएर तीनै आयामको सिर्जनात्मक रूपमा ढाल्न सकिन्छ । अत: **ललित** (FINE) शब्दको ठाउँमा **प्लास्टिक** (Plastic) शब्दको प्रयोग गरी चित्र, मूर्तिकलाको बोधार्थ 'प्लास्टिक आर्ट' (Plastic Art) शब्दलाई प्रचलनमा ल्याउन थालिएको छ ।

ललितकलाको इतिहास सिर्जनशील मानिसको इतिहाससँगै विकसित हुँदै आइरहेको छ र यो समस्त पद सधैं स्रष्टाको सौन्दर्यानुभूतिसँग सम्बद्ध रही आएको छ, ललिकलाको कुनै निश्चित क्षेत्र छैन, न यसको खास उद्देश्य नै छ। यो व्यापक छ र मानिसका सबै सिर्जनात्मक अभिव्यक्ति (सानो घर-मन्दिर, विशाल शहर र सयल-स्थल, एक थुङ्गा फूल, विशाल बगैंचा, गुफा, गुयर्निका, सानो त्रिशूल, विशाल अणुबमगोला, सानो हाइकु बृहत् महाकाव्य, पप र सोल वा शास्त्रीय झङ्कार नै किन नहोऊन्, सबै) ललितकलाको त्यसै व्यापकताभित्र ललितकला (प्रतीत रूपकला + अप्रतीत रूपकला) चित्रकला मूर्तिकला वस्तुकला सङ्गीतकला साहित्यकला पर्दछन् । तैपनि सिर्जनात्मक अभिव्यक्तिका पाँच प्रमुख माध्यमलाई नै ललितकला भन्दछन् । यीमध्ये प्रथम तीन चित्र, मूर्ति र वास्तु प्रत्यक्ष रूपमा देख्न र ग्रहण गर्न सकिने हुँदा तिनलाई प्रतीत रूपकला भन्न सकिन्छ भने अर्का दुई सङ्गीत र साहित्यमा भने श्रवण र पठनबाट मात्र स्रष्टाको सिर्जना प्रतीत हुन आउँदछ । अत: यी दुईलाई ललितकलाको

अप्रतीत रूपकला भन्न सकिन्छ ।

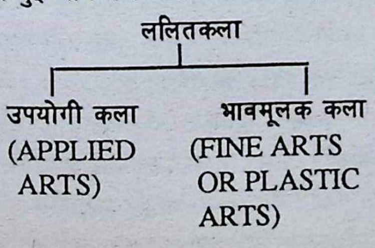
ललितकलाको प्रतीत रूप पक्षका तीनै माध्यम एक-अर्काका पूरक हुन् । मूर्ति सौन्दर्यप्रधान अथवा भावमूलक घर हो भने घर चाहिं उपयोगमूलक मूर्ति हो । चित्र चाहिं दुवैको प्रारूप हो ।

ललितकलाको प्रतीत रूपपक्षलाई तीन खण्डमा विभक्त गर्न सकिन्छ ।

(क) रूपपक्ष, (ख) गुणपक्ष, (ग) अनुभूतिपक्ष

अभिव्यक्तिका यी तीनै पक्षमा रूपपक्षले भौतिक अथवा काल्पनिक वस्तुको वाह्य रूप, वस्तुगत गुण, एवम् आचरणसँग सम्बन्ध राख्दछ । गुणपक्षले त्यस वस्तुको अमुक आकार (Individual character), रङ्ग, प्रकाश, सुसङ्गठन आदिको अध्ययन गर्दछ । सिर्जनात्मक सौन्दर्यलाई यी दुई पक्षको उद्धरणबाट बोध गराउन सकिन्छ । तर त्यस वस्तुमा अर्को एउटा महत्त्वपूर्ण पक्ष पनि हुन्छ– त्यो हो अनुभूतिपक्ष । कुनै पनि वस्तुमा र त्यसको स्रष्टामा अमूर्त जीवन्तताको अनुभूतिपक्ष रहेको हुन्छ । यसै पक्षले स्रष्टाको हृदयलाई तरङ्गित पारिदिन्छ, अनि त्यसै तरङ्गबाट उठेका उद्वेग र आवेगका अमूर्त विम्बहरू निश्चित आकार लिएर अभिव्यक्तिमा प्रतिविम्बित हुन आइपुग्दछन् । अनुभूतिका त्यस्ता आकारहरू वस्तुको यथार्थ आकार, रूप, रङ्गसँग मिल्न पनि सक्दछ, नमिल्न पनि ।

ललितकलाका यी तीन पक्षलाई पनि अझ अर्को दुई भागमा विभक्त गर्न सकिन्छ ।



उपयोगी कला खास गरी सामाजिक, पारिवारिक, सांस्कृतिक, धार्मिक, ऐतिहासिक, वातावरणीय आदि पक्षलाई व्यक्त गर्ने उपयोगमूलक अभिव्यक्ति हो । त्यस्ता अभिव्यक्तिका सौन्दर्यपक्षको ठूलो महत्त्व रहन्छ र त्यो जन-अभिरुचिअनुरूप हुनु अति आवश्यक छ । यस अर्थमा उपयोगी कला स्रष्टाको स्वभावानुकूल नभएर जनभावानुकूल हुने गर्दछ ।

भावमूलक कला भने स्रष्टाको अन्तर्भावसँग मात्र सम्बद्ध हुन्छ र आत्माभिव्यक्तिमा वाह्य आडम्बर, आकर्षण एवम् आग्रह र प्रलोभनको कुनै पूर्वाग्रह रहँदैन । कलामा जुन अभिव्यक्ति दिन्छ त्यो लालित्यादर्शको परम्परागत मान्यतानुरूप नहुन पनि सक्दछ । त्यहाँ स्रष्टाले सौन्दर्यका खोजी गरिरहेको हुँदैन । ललितकलाको यो भावपक्ष स्वतन्त्र स्वच्छ र स्वाभाविक भएको हुँदा सत्यं, शिवं र सुन्दरंका तीनैवटाआदर्श यसमा रहेका हुन्छन् । भावपक्षको जुन अभिव्यक्तिमा स्रष्टाको अन्तर्भाव र अनुभूति रहँदैन । त्यो इस्तिहार, चित्र अथवा उपयोगी कला बन्न सक्दछ र उपयोगी कला जहाँ वस्तुको वाह्य गुणपक्षभन्दा बढी स्रष्टाको भावपक्ष व्यक्त भएको हुन्छ,त्यो भावमूलक कला बन्न सक्दछ । वाह्यरूपप्रधान फूलको चित्र उपयोगी कला हुन्छ भने आन्तर रूप,अनुभूति र भावप्रधान भएको त्यसैफूलको चित्र भावमूलक ललितकला हुन जान्छ । त्यसैले नै डच कलाकार भिन्सेन्ट भ्याङ्गगको **सूर्यमूखी फूल** ललितकलाको सर्वोत्कृष्ट अभिव्यक्ति मानिएको हो ।

प्राचीन कालदेखि नै कलाको प्रमुख उद्देश्य सधैं अन्तर्लोकलाई व्यक्त गर्ने नै रही आएको छ, चाहे त्यो अन्तर्भयको निवारण गर्न व्यक्त गरिएको होओस् या अन्तर्भावको सञ्चार गर्न । आक्रोश, उद्वेग, दुःख, सुख, भय, त्रास,

सौन्दर्य, श्रद्धा, विश्वास आदि अन्तर्लोकका अमूर्त भावहरूको अभिव्यक्ति नै कला हो र त्यसै कलाले नै मानव-संस्कृति, सभ्यता, ज्ञान, विज्ञानको विकास गर्दै ल्याएको छ। ज्ञान ज्ञान नै होइन जबसम्म त्यसले एउटा कलात्मक रूप पाउँदैन। त्यसैले होला पूर्वीय लक्षणग्रन्थ **चित्रलक्षणले** यसरी कलाको महिमा दर्शाएको छ।

जसरी पर्वतहरूको सर्वश्रेष्ठ सुमेरु हो,
जसरी नदीहरूमा सर्वश्रेष्ठ गङ्गा हो,
जसरी स्वर्गीय ग्रहहरूमा सर्वश्रेष्ठ सूर्य हो,
जसरी चराहरूको राजा गरुड हो,
जसरी देवताहरूमा सर्वश्रेष्ठ इन्द्र हो,
उसै गरी शिल्पहरूमा सर्वश्रेष्ठ चित्रकला हो।

चित्रलक्षणमा वर्णन गरिएको, भयजित् (नग्नजित्) राजाले मानवचित्रको रचना गरेको कथा; **विष्णुधर्मोत्तर** ग्रन्थमा वर्णित नर र नारायणको कथामा नारायणले आँपको रसबाट रचना गरेको सुवर्णसुन्दरी उर्वशीको कथा; अथवा जीयसत्तु राजाले स्थापना गरेको कला-प्रतिष्ठानका कलाकार **कन्यामञ्जरीको** जैन धर्मकथा आदिबाट प्राचीन कालमा कलाको कति ठूलो महत्त्व रहेछ भन्ने कुरा बुझ्न सकिन्छ। यस्तै कथा यूनानी कलाको इतिहासमा पनि पाइन्छ। पाँचौं शताब्दी इ. पू. का प्रसिद्ध कलाकार ज्यूजिसले रचना गरेका फलफूलमा चराहरू झुम्थे रे। यिनैका समकालीन अर्का नामूद कलाकार पारासिअसले रचना गरकी चित्रको पर्दालाई साँच्चिकै ठानेर मानिसहरू त्यो पर्दा खोल्न जान्थे रे। चीनका लियाङ वंशी कलाकार चाङसेङ यूले भित्तामा रचना गरेको ड्रागोन उडेर गयो रे। अर्का चिनियाँ कलाकार उ ताओ जुले रचना गरको सुन्दर दृश्यमा कलाकार आफै सयल गर्दथे रे।

पौराणिक कथामा ललितकलाको विषयमा यस्ता अनेकानेक वर्णन गरेर कलाको ठूलो महत्त्व दर्शाएका छन्। यस्ता वर्णनहरूबाट कलाको उद्देश्यबोध हुन्छ र सबै कलाको एउटै उद्देश्य रहेको देखिन्छ। त्यो उद्देश्य हो–जादूगरी। कला जादू थियो र कलाकार जादूगर। कलाको जादूलाई लालित्यले अझ प्रभावकारी वनाइदिन्थ्यो, तर पनि तत् कालमा कलाको उद्देश्य लालित्यको खोती थिएन। सौन्दर्यको चाहना स्वाभाविक प्रवृत्ति (INTUITION) भएको हुँदा स्वतः त्यसको प्रस्फुरण हुन्थ्यो चित्रमा। मृत देहलाई बचाउन होओस् वा आफ्नो शत्रुलाई दमन गर्न, सौन्दर्योपासनाको लागि होओस् वा परलोक सुधार्न कलाको मूलभूत उद्देश्य जादू नै थियो।

मानिसको सिर्जनात्मक अभिव्यक्तिमा सर्वप्राचीन र प्रामाणिक उदाहरण चित्रकलाको नै छ। इ. पू. पन्ध्र-बीस हजार वर्षअघि मानिसद्वारा रचित चित्रहरू स्पेन, फ्रान्स, जर्मनीका अनेक पाषाणयुगीय गुफा-बस्तीहरूमा प्राप्त भएका छन्। तात्कालिक कलाको उद्देश्य पनि जादू नै थियो। कलाकार जादूगर थिए, उसले खिंचेको रेखा-रेखामा जादू, टुना र मन्त्रजाल हुन्थ्यो। आधुनिक मानिसमा पनि कलाप्रतिको त्यही प्रवृत्ति पाइन्छ–पुतला जलाएर शत्रु साध्ने, व्यङ्ग्यचित्र बनाएर आनन्द लिने, गोबरको मूर्ति बनाएर रोगीको रोग सार्ने, सिंह बनाएर जनैखटिरा निको पार्ने आदि आदि। अझै पनि कतिपय घुमन्ते मानिसहरू आफ्नो अथवा आफ्ना जीव जनावरको चित्र बनाउन दिँदैनन्, किनकि जसको बनायो त्यो उसैको हुन्छ भन्ने कुरामा उनीहरू विश्वास गर्दछन्।

प्राचीन मिश्रीहरू पनि कलालाई **मृत्युपछिको जीवन** र कलाकारलाई **मृत्युपछिको जीवनदाता** मान्दथे। आधुनिक मानिस समेत यसै कुरामा विश्वास राख्दछ र चित्र–सालिक

रचाएर अमर बन्ने कोशिश गर्दछ ।

मानव-इतिहासको प्रारम्भिक चरणदेखि कलात्मक सभ्यताको प्रारम्भ युनानमा नभएसम्म ललित र कलाको आत्मिक सम्बन्ध कायम हुन सकेन र कलाको उद्देश्य जादू नै रह्यो । विकासको क्रममा मानिसको ज्ञान परिमार्जित हुँदै आयो र उसमा क्रमशः वस्तुको सौन्दर्यपक्षको पनि बोध हुन लाग्यो । जिज्ञासा, खोज, अनुसन्धानको क्रममा कला एवं सौन्दर्यका पक्षमा पनि केही दार्शनिक व्याख्या गरिन लागे । युनानी विद्वान्हरूले पहिलो पटक इ. पू. पाँचौं शताब्दीमा कला एवं सौन्दर्य अथवा ललितकलाको व्याख्या गरे । "सत्य र सौन्दर्य नै आदर्श कलाको रूप हो" अथवा "प्रकृति र मानिसलाई (खास गरी) सुन्दर र आदर्श बनाउनु नै कला हो" भनी यूनानी दार्शनिकहरू निर्देशन दिन लागे । अनि कलास्रष्टाहरू पनि प्रकृतिका सर्वोत्कृष्ट र अङ्गहरूको सङ्कलन गरी एउटै आदर्श कलाको रचना गर्न लागे । तत्कालमा यिनै आदर्शअनुरूप रचना गरिएका एथेना पार्थेनोस, एपोलो वेलेभेडर, मेलोसको एफ्रोडाइट आदि मूर्तिहरू अहिले पनि ललितकलाका सर्वोत्कृष्ट र सर्वादर्शको रूपमा पूजित छन् । त्यति जीवन्त अनुरूपता भएको समानुपातिक, गम्भीर, कोमल, आदर्श अथवा एकै शब्दमा सुन्दर ललितकला न त तत्पश्चात्को युगले सिर्जन सक्यो, न तत्कालका फिडिअस, कन्यलिक्रेट्स, प्राक्सिटेलेस्, पोलिक्लिट्स, मायरन जस्ता महान् कलाकारको जन्म दिन नै ।

तत्पश्चात्का प्राचीन रोमन पनि त्यही ललित कलादर्शका अनुयायी बने । त्यसैले ग्रीक र रोमनलाई संयुक्त गरी ग्रेको-रोमन कलाकाल अथवा सांस्कृतिक काल भन्ने चलन छ । यूनानी र रोमन कलामा सौन्दर्याभिव्यक्ति दिने धरातल मानिस थियो । ईश्वरलाई मानिसको रूप दिनु अथवा मानिसलाई ईश्वरीय आदर्श र सौन्दर्यले सजाइदिनु ललितकलाको जिम्मेवारी थियो । तत्पश्चात्का बैजाइन्टाइन पनि ग्रेको-रोमन कलाकै अनुयायी थिए, तर तिनको माध्यम मानिस नभएर धर्म भयो । तात्कालिक सांस्कृतिक कलाको प्रोज्ज्वल रङ्ग र प्रचण्ड प्रकाशबाट आधुनिक कलाजगत्ले समेत मुक्ति पाइसकेको छैन ।

शायद तिनताकै अथवा युनानी पेरिकल्सकै कालतिर हुन सक्दछ, भारतमा पनि ललितकलाको विषयमा निकै चिन्तन हुन लागेको देखिन्छ । पण्डित यशोधरले आफ्नो जयमङ्गला टीकामा वात्यायन-कामसूत्रमा उल्लिखित कला-रचनासम्बन्धी तलको श्लोकलाई प्रस्तुत गरेका छन् ।

रूपभेदाः प्रमाणानि भावलावण्ययोजनम् ।
सादृश्यं कर्णिकाभङ्ग इति चित्रं षडङ्गकम् ॥

वात्स्यायनले जुनजुन शास्त्रको सार निकालेर कामसूत्रको रचना गरे, ती कुनै पनि आज प्राप्य छैनन्; तर पनि वात्स्यायनभन्दा अघि नै चित्रविद्याका ग्रन्थहरूको रचना भइसकेको थियो भन्ने सहज अनुमान चाहिं गर्न सकिन्छ । कामसूत्रको रचनाकालबारे विद्वान्हरू एकमत भएको देखिँदैन; कसैले इ. पू. ६७१, कसैले इ. २०० बताएका छन् । चीनका शिल्पाचार्य सिय होले पनि चित्रकलाका जुन ६ वटा नियमहरू देखाएका छन् ती पनि भारतीय चित्रकलाका षडङ्गबाटै अभिप्रेरित भएर लेखिएका हुन् भनिएको छ । भारतीय वात्स्यायनको र चिनिया सिय होका चित्रकलाका षडङ्ग यस प्रकारका छन् –

वात्स्यायन	सिय हो
(अन्दाजी शून्य, शताब्दी)	(इ. पाँचौं शताब्दी)
भारत	चीन
१. रूपभेद	१. अमूर्त सुर एवं

	जीवगति
२. प्रमाण	२. रेखाङ्कनमा तूलिकाको प्रयोगविधि
३. भाव	३. सम आकार
४. लावण्ययोजन	४. समान रङ्गको पहिचान
५. सादृश्य	५. संरचना एवं संयोजन
६. कर्णिकाभङ्ग	६. उत्कृष्ट कृतिको प्रयोगात्मक अध्ययन

चित्रकलाका यी दुई विधिमा समानता छ कि छैन अथवा कुन चाहिँ पहिले रचना गरिएको हो भन्ने प्रश्न यहाँ प्रासङ्गिक छैन । युनानी कलाको प्रादुर्भावभन्दा अघि युनानी कला जगत्ले चित्रकलामा लालित्य पक्षप्रति त्यति चाख देखाएको थिएन, तर युनानीकलाकालदेखि यता सिर्जनात्मक कलामा ललितपक्षलाई अत्यधिक महत्त्व दिन थालियो । त्यही समयको सेरोफेरोभित्र भारतीय कलामा पनि सौन्दर्यपक्षको महत्त्व बढ्न लागेको देखिन्छ । शायद तिनैसमयदेखि पाश्चात्य एवं पूर्वीय कलादर्शनका दुईहाँगा छुट्टिएर विकसित हुन लागेका हुन् । पश्चिमले ललितकलामा लौकिक सौन्दर्य भर्न लागे भने पूर्वले अलौकिक सौन्दर्य थप्न लागे । लौकिक सौन्दर्याभिव्यक्तिमा प्राचीन यूनानीहरूले जुन सफलता हासिल गरे शायद त्यसभन्दा बढी पूर्वीय पर्सियन र इस्लामी कलास्रष्टाहरूले कलामा अद्वितीय, नशालु सौन्दर्यको सिर्जना गरेर कलाको लालित्यपक्षलाई सर्वोच्च शिखरमा पुऱ्याएर अलौकिक बनाइदिए ।

शायद त्यही ग्रेको-रोमन कलाको लालित्यपरम्परालाई कायम राखी ललितकलाद्वारा आफ्नो देशको महिमा र गौरव बढाउन १६४८ इ. मा लुइ चौधौंले पेरिसमा चित्र एवं मूर्तिकलाको राजकीय प्रज्ञा-प्रतिष्ठान को स्थापना गरेका थिए । त्यसको खास उद्देश्य ललितकला(चित्र एवं मूर्ति)को विकास एवं संवर्धन गर्नु रहेको हुँदा इ. १७९५ मा त्यसको नामकरण गरेर एकाडेमी द व्यू-आर्ट अथवा ललितकला एकाडेमी बनाइयो । हुनत ललितकलाकै उद्देश्यपूर्ति गर्न इ. १५६३ मा इटालीको फ्लोरेन्स महानगरीमा एउटा एकाडेमीको स्थापना गरि सकेको थियो र सोह्रौं शताब्दीभित्र इटालीमा मात्र ललितकलाका विविध पक्षका प्रतिष्ठानहरू पेरुजिआ, रोम, तुरीन आदि शहरमा स्थापना गरिएका थिए । इ. १७५४ मा कोपेनह्यागनमा, इ. १७५७ मा मस्कोमा, इ. १७६८ मा बेलायतमा, उन्नाइसौंको प्राज्ञिक शताब्दीभरी यूरोप तथा अमेरिकामा अनेक ललितकला एकाडेमीहरूको स्थापना भयो । ती सबैको प्रमुख उद्देश्य चित्र एवं मूर्तिकलाको विकास एवं संवर्धन नै थियो ।

जसमा 'लालित्य' छ त्यहीकला हो र जुन कला हो त्यसमा लालित्य हुनुपर्दछ भन्ने पूर्व तथा पश्चिमको सामान्य धारणा, सांस्कृतिक मान्यता एवं परम्परागत पूर्वाग्रहले गर्दा आज सिर्जनात्मक कलासँगको समझदारीमा निकै ठूलो कठिनाइ आएको देखिन्छ । एकातिर "लैलाको सौन्दर्य बुझ्न मजनुको आँखा चाहिन्छ" अथवा "द्रष्टाको दृष्टिमा नै सौन्दर्य रहेको हुन्छ" जस्ता अभिव्यक्तिबाट सौन्दर्यको परिभाषामाथि नै पुनरावलोकन गरिन लागेको छ भने अर्कोतिर "एकान्तमा उठेका अन्तर्भावावेगको अनन्त उत्प्रवाह नै कला हो" अनि इटालीका सौन्दर्यशास्त्रीको "अन्तश्चेतना (INTUITION) को प्रकाशन नै कला हो" जस्ता अभिव्यक्तिले ललितकला (चित्रमूर्ति) को लालित्यपक्षलाई कम महत्त्व दिँदै आएका छन् । त्यसैले प्राचीन अफ्रिकी मुकुन्डो-पाषाणयुगीय गुफाचित्र-मिश्रको रक्तातिपीतदेखि लिएर हाम्रै युगका पिकासोको गुयर्निका शून्यवादी र अतिययार्थवादी कलाकृतिहरू

आदिलाई कला भन्दछन्, तर सुन्दर भन्दैनन् सांस्कृतिक मान्यताअनुरूपको ।

आजको युग जिज्ञासा–खोज–अनुसन्धानको युग हो, सिर्जनाको युग हो । विज्ञान सत्यको खोजी गर्दछ र आजको कला पनि 'सौन्दर्यको होइन, सत्यको नै खोजी गर्दछ। जहाँ सत्य हुन्छ त्यहाँ शिवम् र सुन्दरम् पनि रहन्छ ।

"सत्य सुन्दर हो र सुन्दर नै सत्य–यहाँ तिमी त्यति नै जान्दछौ, र तिमीले त्यति नै जाने पुग्दछ"

अत: आज ललितकला लालित्यप्रधान मात्र नभएर भावप्रधान बन्दै गइरहेको छ ।

– म. बा. मि.

लहरी-साहित्य- लहर र ई मिलेर लहरी शब्द बन्दछ। लहर शब्दले तरङ्ग, भेल, पङ्क्ति आदिलाई बुझाउँछ। प्रज्ञा-प्रतिष्ठानबाट प्रकाशित शब्दकोशमा लहरी-साहित्यलाई चिनाउँदै लेखिएको छ– "लोकसाहित्यमा प्रेम, लडाइँ, रोचक घटना विशेष आदिको वर्णन गरिएको सवाई जातको गीत।" यसबाट लहरी-साहित्यको सामान्य परिचय मिल्छ ।

लोकलयमा लेखिने उक्त प्रकारको गीति-साहित्य लहरी-साहित्य हो । सर्वसाधारणका भावनाका लहर लयबद्ध भएर उत्रने भएकोले यसलाई लहरी-साहित्य भनिएको हो। पढे पनि, नपढे पनि, अर्थात् साक्षर निरक्षर जे भए पनि भावनाका लहर एक न एक लहर पक्रेर सरलतापूर्वक अभिव्यक्ति दिन पुग्छन् । यस्ता लोकलयात्मक छन्दहरूमा सवाई, झ्याउरे, सङ्गिनी, विरही, धानी, पालम, हागपारा, धिमाली, सतारो, चाम्रुङ, खोकू, झाँगड, चाँचर, शेर्पा, सुनुवारी, मुन्धुम, होली, सेलो, घाँसी, मारुनी, मालश्री रसिया, भजन, बाह्रमासे, नेवारी, कजली, झुमरा, कर्खा, गाइने गीत, कछारे, असारे, बालुन, झाम्रे, कालीपारे, लाहारी, सोरठी, झोराली, तारी, देउडा, साइतर, बालगीत, सन्ध्यागीत, साखिया, धौडा, भोजपुरी, मझिया, भडा, ढुस्को, वैरा, गौरा, झाँगल आदि लोकलय नेपालमा प्रचलित छन् । विभिन्न जातीय लहरी-साहित्य पनि उपर्युक्त विभिन्न लयमा व्यक्त भएका देखिन्छन् । यी सबैको उदाहरण र परिचय यहाँ सम्भव छैन । केही प्रमुख लयको चिनारी तल प्रस्तुत छ, जस्तै –

सवाई छन्द प्रमुख लहरीरूप हो। यसमा ६।६ अक्षरमा विश्राम हुन्छ । कतै ४, ५, ७, ८ अक्षरमा पनि विश्राम देखिन्छ ।

एक उदाहरण –

सुन सुन पाँच म केही भन्छु ।
राजा र रानीको सवाइ कहन्छु ।
रानी भइन् लक्ष्मीरूप, राजा विष्णु भए ।
तमाम दुनियाँले रामराज्य पाए ।

उपर्युक्त उदाहरणमा एघारदेखि चौध अक्षरसम्मका पङ्क्ति छन्। अक्षर-विन्यासतिर भन्दा लयविन्यासतर्फ ध्यान दिइएको छ । लोकले यो भाका तुरुन्तै सजिलै सित टिप्न सक्ने देखिन्छ ।

अरू अरू लयका पनि केही नमूना उदाहरण हेरौं –

हातैमा लट्ठी नि पिठ्यूँमा डोको ।
गोजीमा खर्च नि पन्तरो पोको ।
गोसाइँथान आजै जा ँ । (सँगिनी)

अनारदाना, दाँतका लहर खोलेर हाँसन ।
तिमीले हाँसे म हाँक्न सक्छु इन्द्रको
आसन ॥ (झ्याउरे)

वागमती नदी तारी छ । कान्छीले माया
मारीछ ।
कलकल गर्ने त्यो खोला । मन बुझाइ दिने
को होला । (विरही)

पर्ख कान्छी पर्ख । यतातिर फर्क ।

तिमी कस्ती मरात्तै। माया गर्ने म मात्तै ॥
(थानी, पालम)

कालो कपाल सालीले बाटेको
मायाडोरी किन हो काटेको। (हागपारा)

रोटी खाने गहुँको धूलो पीठो।
कान्छीको वचन कति मीठो। (धिमाली)

रातका शोभा तारा र जुन।
काखकाशोभा बालक हुन्। (सतारो)

चरी बस्यो त्यो पारी भित्तामा।
माया छैन कान्छीको चित्तमा ॥ (चामुङ)

बाटाको छेउमा रूख मात्तै ॥
चाउरे भिनाको मुख मात्तै। (मुन्धुम)

चुरोट खान मन लाग्यो।
पैसा छैन के लाग्यो ? (शेर्पा)

स्युपुरीको लेकैमा चरी च्यूँ च्यूँ गर्दैन।
कान्छीले माया मारेर हो कि सपनी राम्रो
देख्दैन। (सेलो)

यसरी लहरी-साहित्य व्यापक छ। यी विभिन्न लहरी(लय)मा नेपालीमा असङ्ख्य अभिव्यक्ति छन्। ती सबैबारे खोजमेल र विश्लेषण गर्दा एक बृहत् ग्रन्थ नै तयार हुन सक्छ।

नेपालीभाषामा लहरी-साहित्यको प्रारम्भ कसरी र कहिले भयो भन्ने कुरा किटानीसाथ भन्न सकिँदैन। विभिन्न लोकभाका अँगालेर गोठाला, खेताला, घाँसे, दाउरे, पँधेर्नी, जन्ती सिपाही आदिले आफ्ना-आफ्ना भाव नेपालीभाषामा पोख्न थालेदेखि नै लहरी-साहित्य पनि शुरू भयो होला। लोकगीत, लोकलय नै यसको प्रारम्भिक रूप हो। नेपाली-साहित्यको प्राथमिक कालमा नै लहरी-साहित्यले प्रभाव जमाएको छ। माध्यमिक कालमा आएर लहरी-साहित्यले निकै व्यापकता अँगालेको छ र विविध प्रयोग पनि भएको छ। आधुनिक कालमा पनि विभिन्न जात-जातिमा लोकसंस्कृतिको रूपमा मेला, पर्व, उत्सव आदिमा यस्तो साहित्य रूचिकर देखिए पनि मौलिक सृजनाको दृष्टिले चाहिँ माध्यमिक कालको दाँजोमा कम नै देखिन्छ।

लोकलय वा लोकमा गाइने लहरीलाई छाडेर लिखित लहरी-साहित्यको लेखाजोखा गर्दा पनि निकै पर अर्थात् प्राथमिक कालमा नै पुग्नुपर्दछ। वसन्त शर्माको समुद्र-लहरी, ज्ञान दिलदासको उदय-लहरी त्यस वेलाका साँच्चै राम्रा पुस्तक हुन्। यी दुई पुस्तक जगमा रहेका हुँदा लहरी-साहित्य निकै अगाडि बढ्न सक्यो। माध्यमिक कालमा अज्ञात व्यक्तिद्वारा लेखी प्रकाशित भएका सवाईहरूमा शिवपार्वतीको सवाइ, गोपिनीको सवाई, ब्रह्मतत्त्वको सवाई, दुई भाइको प्रीतिको सवाई, कलिमहिमाको सवाई, काशीयात्राको सवाई आदि छन्। लेखकको नामको उल्लेख भएका सवाईमा– नरबहादुरको महाराज जङ्गबहादुरको सवाई, प्रतिमानको राजा भरथरीको सवाई, बनिया क्षेत्रीको सासू बुहारीका झगडाको सवाई, मनिराज शाहीको चरीको सवाई धनवीर भण्डारीको भैँचालाको सवाई (पहिलो भाग मात्र), दोस्रो भाग चाहिँ आत्माराम मगर थापाले छपाएको देखिन्छ। धनवीरको अम्बर पहाडको सवाई तिलक सिंहको अमृत-लहरी, तुलाचन आलेको मणिपुरको सवाई, सुरवीर गुरुङको भक्तिको सवाई, भवानीशङ्कर घिमिरको विष्णुको सवाई, खम्बसिंह क्षेत्रीको धर्म-अधर्मको सवाई, गजवीर रानाको

नागाहिलको सवाई, **कृष्णवहादुरको अछामको सवाई**, **लालवीरको भोटको लडाइँको सवाई**, सुरवीर राईको **उपदेश-लहरीको सवाई**, सुरवीर विश्वकर्माको **कलिकौतुक लहरीको सवाई** छन् । त्यस्तै पुण्यप्रसाद प्रकाशनबाट **सवाइ-पचीसा** (२५ सवाईहरूको सङ्ग्रह) निस्केको छ । यसभित्रका सवाई आशुकवि शम्भुप्रसादले लेखे पनि आफ्नो नाम राखेका छैनन् । त्यस्तै **काबुलको सवाई**, **जर्मनीको लडाइँको सवाई**मा पनि आशुकविको कवित्व छ र तिनमा अर्कै काल्पनिक नाउँ राखिएको छ । यसरी माध्यमिक कालमा सवाई व्यापक रूपमा फैलेको छ ।

सवाईको रूपमा मात्र होइन तरुण तन्नेरीहरू, अनि घर छाडेर लाहुर जाने सिपाहीहरूले पनि शृङ्गाररसको आनन्द लिन र भक्तिरसको तत्त्व बुझ्न, अनि अनेक रोचक तात्कालिक घटनाको जानकारी लिन लहरी-साहित्यको उपयोग गर्ने गरेको देखिन्छ । **मदन-लहरी**, **नवीन मदन-लहरी**, **मदन-मञ्जरी**, **आनन्द-लहरी**, **निर्वेद-लहरी**, **मायालहरी** आदि लहरी निकै लेखिए र छापिए पनि । नेपाली जनजीवनमा यस्ता लहरी निकै रुचिकर प्रमाणित भए । **कान्छीनानी** (१९७८) द्वारा आशुकवि शम्भुप्रसादले लहरीरूपको स्तरीकरण गर्न खोजे । महानन्द सापकोटाले पनि **मनलहरी** (१९००) द्वारा त्यस्तै गर्न खोजे । लक्ष्मीप्रसाद देवकोटाले **मुनामदन**द्वारा लोकलयलाई स्तरीय काव्यरूप दिए ।

जुनवेला लहरी-साहित्य शुरू भयो, त्यतिखेर यो जनसाहित्य थियो । वर्णवृत्तमा पण्डित संस्कृतज्ञहरू नै कविता लेख्थे । तर लहरी (लोकलय) मा संस्कृत नजानेका, नेपाली पढ्न, लेख्न नसक्नेले पनि अभिव्यक्ति दिन्थे । गुरुङ, राई, विश्वकर्मा, मगर आदिले पनि आफ्ना भावना र चिन्तन लहरी-साहित्यमा त्यसवेला व्यक्त गरेका छन् ।

हिजो आज पनि पुराना लहरीहरू बनारसी प्रकाशकहरूले छापी स्वदेश तथा विदेशमा पनि नेपाली वस्ती भएठाउँ पुऱ्याइरहेछन् । यस्ता पुस्तक व्यापारिक (नाफा कमाउने) दृष्टिले पनि उपयोगी नै छन् । विभिन्न जात-जातिले आ-आफ्नै पारामा लोक-रचना गर्ने काम गरिरहेकै छन् । लहरी-साहित्य आज पनि शिक्षित वर्गले भन्दा साक्षर मात्र वर्गले लेखिरहेकै छ । सबैको लेखाजोखा यहाँ सम्भव छैन । रेडियो नेपाल, नेपाल टेलिभिजन आदिले पनि सर्वसाधारण जनतालाई कुनै महत्त्वपूर्ण घटना वा प्रसङ्ग बुझाउनुपऱ्यो भने सवाई, झ्याउरे, आदि लहरी भाकामै प्रस्तुत गर्ने चलन छ । यसप्रकार लहरी-साहित्य वा भाका नेपाली जनजीवनको साहित्य र भाका बनिसकेको देखिन्छ ।

– घ. रा. भ.

लेख– संस्कृत लिख् धातुबाट 'अ' प्रत्यय लागेर 'लेख' शब्द बन्दछ । 'लेख' शब्दको अर्थ दिँदै महानन्द सापकोटाले आफ्नो **शब्द-परिचय**नामक ग्रन्थमा लेखेका छन्– "अक्षर; अच्छेर; लिपि; टिपन; लेखिएको कुरो; लिखत; निबन्ध; रचना ।"

कुनै पनि विषयमा विवरणहरू सिलसिला मिलाएर लेखिएको रचनालाई आज हामी 'लेख' भन्दछौं । लेखहरू सामाजिक आर्थिक, राजनीतिक, साहित्यिक, भौगोलिक जस्ता कुनै पनि विषयमा लेखिन सक्तछन् । निजात्मक अनुभूतिको कमी, निबन्ध-प्रबन्धगत पूर्ण गुण नभए पनि निबन्ध-प्रबन्धकै पारामा लेखिएको प्रायः तात्कालिक (अस्थायी) मूल्यको गद्य रचना पनि 'लेख' मानिन्छ ।

नेपाली-साहित्यमा लेखलेखनको लामो इतिहास छ । प्रकाशनको दृष्टिले **गोरखापत्र**को प्रकाशन (१९५८) देखि नै अनेक विषयमा लेख

प्रकाशित हुन थाले । **गोर्खाली** (१९७२) **चन्द्र** (१९७१) **चन्द्रिका** (१९७३) मा निकै लेखहरू छापिएका छन् । त्यस वेलाका लेखकहरूमा आशुकवि शम्भुप्रसाद ढुङ्गेल, सूर्यविक्रम ज्ञवाली, पारसमणि प्रधान, धरणीधर कोइराला आदिले जग बसाए । **गोरखा-संसार** (१९८३), **तरुण गोर्खा** (१९८५) ले पनि धेरै लेख छापेर लेखसृजनाको इतिहासलाई गति प्रदान गरेका छन् ।

वि. सं. १९९१ मा प्रकाशित **शारदा** तथा **उद्योग, घरेलुइलम, युगवाणी** आदि पत्रिकाले पनि धेरै लेख छापे । आज लेखको क्षेत्र व्यापक छ । ज्ञान, विज्ञान, कला, साहित्य, इतिहास, भूगोल, दर्शन आदि कुनै पनि विषयमा लेख्ने लेखकको लेखाजोखा सम्भव छैन । दैनिक र साप्ताहिक पत्रपत्रिकाले असङ्ख्य लेखक जन्माएका छन्, असङ्ख्य लेख छापेका छन् । आफूले जाने-बुझेको विषय छोटो मीठो गद्यरचनामा कलात्मक रूपले व्यक्त गर्ने काम लेखमा हुन्छ । असाहित्यिक व्यक्तिले पनि लेख लेख्न सक्छ । तसर्थ साहित्यिक रचनाभन्दा लेखलेखनको क्षेत्र फराकिलो छ । कुनै पनि विषय बुझ्नुपरेमा लेख माध्यम हुन्छ । यसरी हेरेर ल्याउँदा लेखको मूल्य र महत्त्व के-कति छ भन्ने कुरा स्वत: स्पष्ट हुन्छ ।

- घ. रा. भ.

वक्तोक्ति सम्प्रदाय- कुनै पनि अभिव्यक्तिलाई साहित्यको श्रेणी प्राप्त गर्नको निम्ति त्यसमा विशेष भङ्गी वा चारुता आवश्यक हुन आउँछ जसले त्यसलाई सामान्य बोलीचाली वा शास्त्रीय कथनभन्दा भिन्न बनाओस् । प्रतिभाशाली कविहरू आफ्नो कथनलाई सोझै व्यक्त नगरेर यसरी घुमाएर भन्दछन् कि त्यो आह्लादक एवं प्रभावकारी बन्न जान्छ । सामान्य बोलीचाली वा सोझो उक्तिलाई पनि साहित्य मान्ने हो भने समस्त वाङ्मय साहित्यको सीमाभित्र गुजुल्टिने सम्भावना हुन्छ । तर कविले सामान्य कुरालाई समेत साँधेर, चटक्क पारेर जब व्यक्त गर्दछ, सधैं सुनैकै कुरा भए पनि हामीलाई चाखिलो र नौलो लाग्दछ । यसप्रकार कुनै पनि कुरालाई सीधै भन्नुको सट्टा घुमाएर, त्यसमा सौन्दर्य भरेर भन्ने प्रक्रियालाई नै पौरस्त्य साहित्यशास्त्रीहरूले वक्रोक्ति भनेका छन् ।

वक्र र उक्ति दुई शब्द मिलेर **वक्रोक्ति** बन्दछ । जसको अर्थ घुमाउरो वा बाङ्गो भनाइ हुन्छ । सौन्दर्य, विच्छित्ति, भङ्गी वा अन्य जे नाम दिए पनि त्यसले यसै घुमाउरोपनातिर सङ्केत गरेको हुन्छ । अत: यही घुमाउरोपना नै काव्यको जीवनाधायक तत्त्व हो । यस महत्त्वपूर्ण तथ्यको उद्घाटन गर्दै वक्रोक्ति-सिद्धान्तको स्थापना गरे इसाको दशौं शताब्दीतिर कश्मीरमा जन्मेका आचार्य कुन्तकले । उनले आफ्नो ग्रन्थ **वक्रोक्तिजीवितम्मा वक्रोक्ति: काव्यजीवितम्** भनेर वक्रोक्तिलाई काव्यको आत्मा घोषित गरे ।

वक्रोक्तिलाई काव्यको सार्वभौम तत्त्वको रूपमा कुन्तकले स्थापना गरे तापनि त्यसभन्दा धेरै पहिलेदेखि नै विभिन्न आचार्यहरूले यसलाई विशेष महत्त्व दिंदै आएका हुन् । वक्रोक्तिले काव्यको अत्यावश्यक तत्त्वको रूपमा त्यतिखेरदेखि नै स्थान पाउँदै आएको हो जबदेखि पौरस्त्य काव्यशास्त्रीय चिन्तनको परम्परा प्रारम्भ भयो ।

इसाको छैटौं शताब्दीतिरका भामह काव्यशास्त्रका आद्य आचार्यका रूपमा प्रतिष्ठित छन् । उनले काव्यमा अलङ्कारलाई सर्वोच्च स्थान दिंदै विभिन्न अलङ्कारहरूको सोदाहरण विवेचना समेत गरेको हुंदा अलङ्कार-सिद्धान्तका प्रवर्तकका रुपमा समेत मान्यता पाइआएका छन् । तर उनले समस्त अलङ्कारको बीजको

रूपमा वक्रोक्तिलाई मानेको कुरा यहाँ विशेष मननीय हुन आउँछ–

सैषा सर्वत्र वक्रोक्तिरनयाऽर्थो विभाव्यते।
यत्नोऽस्यां कविता कार्य: कोलङ्कारोऽनया विना ॥

- काव्यालङ्कार २/८५

" यो त्यही वक्रोक्ति हो जसले अर्थलाई विशिष्टता प्रदान गर्दछ। कविले यसैको निम्ति प्रयत्न गर्नुपर्दछ किनभने यो विना कुन अलङ्कार बन्न सक्छ र।" यति मात्र होइन, उनले हेतु, सूक्ष्म र लेशलाई अलङ्कार मानेका छैनन्, किनभने तिनको समग्र कथनमा वक्रोक्तिको अभाव छ–

हेतुश्च सूक्ष्मो लेशोथ नालङ्कारतया मत:
समुदामाभिधानस्य वक्रोक्त्यनभिधानत: ।

- काव्यालङ्कार २/८६

भामहले काव्यतत्वको निम्ति वक्रोक्तिलाई अनिवार्य मान्दै सामान्य कथन र वक्र कथनमा यसप्रकार फरक देखाएका छन्–

गतोऽस्तमर्को भातीन्दुर्यान्ति वासाय पक्षिण: ।
इत्येवमादि किं काव्यं वार्तामेनां प्रचक्षते ॥

ऐ. २/८७

"सूर्य अस्ताए, चन्द्रमा चम्किरहेका छन्, चराहरू गुँडतिर जाँदै छन्– यस्ता भनाइहरू कसरी काव्य हुन सक्छन्। यिनलाई त वार्ता भनिन्छ।" अनि काव्य हुन के आवश्यक छ त ? भामह भन्छन् –

न नितान्तादिमात्रेण जायते चारुता गिराम् ।
वक्राभिधेयशब्दोक्तिरिष्टा वार्ताम लङ्कृति॥

ऐ. १/३६

"नितान्त (अत्यन्त सुन्दर) आदि (शब्दको प्रयोग) मात्रले वाणीमा सौन्दर्य आउन सक्तैन । वक्र शब्द तथा अर्थको प्रयोग नै वाणीको अलङ्कार हो।"

भामहका उपर्युक्त कथनहरूको विवेचना गर्दै भारतीय विद्वान् प्रो. देवेन्द्रनाथ शर्मा भन्दछन्–

" ..... उनलाई अलङ्कारवादीको अपेक्षा वक्रोक्तिवादी भन्नु अधिक न्याय्य हुन्छ। उनी वक्रोक्तिलाई नै काव्यको अनिवार्य तत्त्व मान्दछन्, अलङ्कारलाई होइन । वक्रोक्ति र अलङ्कार दुई भिन्न वस्तु हुन्। वक्रोक्ति अलङ्कार (चमत्कार) को हेतु हो, त्यसको समरूप होइन । वक्रोक्तिविना चमत्कार आउनै सक्तैन ।

" .... निर्विवाद के सिद्ध हुन्छ भने भामह वक्रोक्तिवादी थिए, अलङ्कारवादी होइन।"

- काव्यालङ्कार (भूमिका) पृ. ४१

जे होस्, अलङ्कारको सैद्धान्तिक परम्पराका प्रथम आचार्यका रूपमा नै भामहको प्रसिद्धि रहिआएको छ। तर पनि कुन्तकलाई वक्रोक्ति-सिद्धान्तको स्थापना गर्ने प्रबल आधार भूमि भने भामहका कथनहरूबाट नै प्राप्त भएको हो भन्ने कुरामा चाहिं कुनै विवाद उठाउने ठाउँ छैन।

दण्डीले पनि समस्त अलङ्कारको आधार भूत तत्त्वको रूपमा सम्मान दिएर वक्रोक्तिलाई व्यापक अर्थमा नै स्वीकार गरेको पाइन्छ। उनले समस्त वाङ्मयलाई स्वभावोक्ति र वक्रोक्ति गरी दुई वर्गमा विभाजन गरेका छन्–

द्विधा भिन्नं स्वभावोक्तिर्वक्रोक्तिश्चेति वाङ्मयम् ।

- काव्यादर्श २/२६२

दण्डीका मतानुसार सम्पूर्ण शास्त्रहरूमा स्वभावोक्तिको साम्राज्य हुन्छ–

शास्त्रेष्वस्यैव साम्राज्यम् ।

- ऐ. २/१३

तर अलङ्कारहरू सबै वक्रोक्तिको सीमाभित्र पर्दछन्, अनि वक्रोक्तिका सबै प्रकारहरू श्लेषद्वारा अनुप्राणित हुन्छन्–

श्लेषः सर्वासु पुष्णाति प्रायो वक्रोक्तिषु श्रियम् ।

- ए. २/२६३

उनले काव्यमा वक्रोक्ति अनिवार्य रूपले रहनुपर्ने कुरालाई स्वीकार्दै यसलाई स्वभावोक्तिभन्दा सर्वथा भिन्न मानेका छन् । तर स्वभावोक्तिलाई पनि 'जाति' वा 'आद्य' अलङ्कारको रूपमा स्वीकार गरेको हुँदा भामहको तुलनामा दण्डीले वक्रोक्तिलाई प्रदान गरेको धरातल केही साँघुरो मान्न भने सकिन्छ ।

वामन (नवौं शताब्दी) मा आइपुगेपछि वक्रोक्तिको सीमा धेरै साँघुरिन पुग्छ, अनि यसले अलङ्कारविशेषको रूपमा मात्र मान्यता पाउने परम्पराको प्रारम्भ हुन्छ । उनले वक्रोक्तिलाई समस्त अलङ्कारको मूल मान्नुको सट्टा एक अर्थालङ्कारको रूपमा मात्र स्वीकार गरेका छन्। वामनको विचारअनुसार सादृश्यमा आश्रित लक्षणा नै वक्रोक्ति हो–

सादृश्याल्लक्षणा वक्रोक्तिः ।

-काव्यालङ्कारसूत्रवृत्ति ४/३८

वामनको यो परिभाषा पछि मान्य भने हुन सकेन ।

रुद्रट (नवौं शताब्दी) ले वक्रोक्तिलाई एक शब्दालङ्कारको रूपमा स्वीकार गरे । रुद्रटको भनाइमा कुनै वक्ताले विशेष अभिप्रायले भनको कुरालाई उत्तरदाताले अन्य अर्थ लगाई जवाफ दिएमा वा स्वरविशेषद्वारा अन्य अर्थको प्रतीति भएमा वक्रोक्ति अलङ्कार हुन्छ–

वक्त्रा तदन्यथोक्तं व्याचष्टे चान्यथा तदुत्तरतः ।
वचनं यत्पदभङ्गैर्ज्ञेया सा श्लेषवक्रोक्तिः ॥
विस्पष्टं क्रियमाणादक्लिष्टः स्वरविशेषो भवति ।
अर्थान्तरप्रतीतिर्यत्रासौ काकुवक्रोक्तिः ॥

यसप्रकार रुद्रटले श्लेषवक्रोक्ति र काकुवक्रोक्ति गरी वक्रोक्तिका दुई प्रकार मानेका छन् । रुद्रटको यसै मान्यताको प्रभाव पछिसम्मका आलङ्कारिकहरूमा रहेको, अनि सामान्य परिष्कारसाथ यसै प्रकार लक्षणादिको प्रयोग गरेको पाइन्छ ।

यसरी वक्रोक्तिले एक अलङ्कारविशेष (शब्दालङ्कार वा अर्थालङ्कार) को रूपमा सीमित हुनुपरे पनि भामहले यसलाई प्रदान गरेको उत्कर्षको प्रभाव केही मात्रामा भए पनि पछिसम्म कायमै रहेको पाइन्छ । ध्वन्यालोक-लोचनकार अभिनव गुप्त (दशौं शताब्दी) ले वक्रोक्तिको स्वतन्त्र विवेचना नगरे पनि भामहले झैं नै यसलाई अतिशयोक्तिभन्दा अभिन्न एवं सर्वालङ्काररूप मानेका छन् । उनले भामहको एक पद्यको चर्चाको सन्दर्भमा अलौकिक प्रकारले संयोजन गर्नु नै शब्द र अर्थको वक्रता हो भनेका छन्–

शब्दस्य हि वक्रता, अभिधेयस्य हि वक्रता लोकोत्तरेण रूपेणावस्थानम् ।

- ध्वन्यालोक-लोचन

कुन्तकपछिका आचार्यहरूमा भोज (एघारौं शताब्दी) को मात्र वक्रोक्तिप्रति भिन्न दृष्टि पाइन्छ । दण्डीले समस्त वाङ्मयलाई दुई भागमा बाँडेका थिए भने भोजले तीन भागमा बाँडेका छन् –

वक्रोक्तिश्च रसोक्तिश्च स्वभावोक्तिश्च वाङ्मयम् ।
सर्वासु ग्राहिणीं तासु रसोक्तिं प्रतिजानते ॥

"समस्त वाङ्मय तीन प्रकारको हुन्छ– वक्रोक्ति, रसोक्ति र स्वभावोक्ति ती सबैमध्ये रसोक्ति नै ग्राह्य हुन्छ ।" यसप्रकार उनले वक्रोक्तिको क्षेत्र केही विस्तृत देखाए पनि रसोक्तिलाई विशिष्टता प्रदान गरेको हुँदा वक्रोक्तिलाई कमै महत्त्व दिएको देखिन्छ ।

परवर्ती प्रसिद्ध आचार्यहरू मम्मटदेखि विश्वनाथसम्मले रुद्रटले झैं वक्रोक्तिलाई शब्दालङ्कार मात्र मानेका छन्। रुय्यक र अप्प्य

दीक्षितले अर्थालङ्कार माने पनि अलङ्कारविशेषको सीमा नाघेर व्यापक स्थान भने यसले पाउन सकेन ।

कुन्तकको स्थापना– कुन्तकले वक्रोक्तिलाई काव्यको आत्मा मानेर व्यापक तत्त्वको रूपमा त्यसवेला प्रतिष्ठापित गरे, जतिखेर ध्वनिसिद्धान्तको स्थापना भएर पौरस्त्य काव्यशास्त्रीय चिन्तनमा खलबली मच्चेको थियो । ध्वनिसिद्धान्तले स्थापनाकालमै त्यो उत्कर्ष प्राप्त गऱ्यो जसको सामुन्ने अन्य सैद्धान्तिक चिन्तनहरू स्वत: निस्तेज हुन पुगे । वस्तुत: कुन्तकले अप्रत्यक्ष रूपमा भए पनि ध्वनिसिद्धान्तको खण्डन गर्ने उद्देश्यले नै वक्रोक्ति-सिद्धान्तको स्थापना गरेका हुन् । यसले ध्वनिमाथि खास प्रभाव परेको नदेखिए पनि वक्रोक्तिलाई महनीय स्वरूप प्रदान गर्न भने यिनी पूर्णत: सफल देखिन्छन् ।

कुन्तकले व्यञ्जनावृत्तिलाई अस्वीकार गर्दै प्रसिद्ध कथनभन्दा भिन्न विचित्र अभिधालाई नै वक्रोक्ति मानेका छन्–

वक्रोक्ति : प्रसिद्धाभिधानव्यतिरेकिणी
विचित्रैवाभिधा ।
- वक्रोक्ति- जीवित १/१०

'विचित्र अभिधा'लाई स्पष्ट पार्न कुन्तक भन्दछन् –

वक्रोक्तिरेव वैदग्ध्य भङ्गी भणितिरुच्यते ।
–ऐ. १/१०

“चमत्कारपूर्ण कथनको प्रक्रिया नै वक्रोक्ति हो।” प्रसिद्ध कथनभन्दा भिन्नको अभिप्राय पनि यही हो भन्ने यसबाट स्पष्ट हुन्छ ।

कुन्तकको विचारअनुसार वक्रोक्तिको प्रमुख आधार कविव्यापार वा कविप्रतिभामा आश्रित कर्म हो । अनि प्रतिभा भनेको पूर्वजन्म र यस जन्मका कर्मको परिपाकद्वारा प्रौढता प्राप्त गरेको अपूर्व कविशक्ति नै हो–

प्राक्तनाद्यतनसंस्कारपरिपाकप्रौढा प्रतिभा
काचिदेव कविशक्ति : ।
- ऐ. १/८

वक्र कवि-व्यापारयुक्त रचनामा राम्ररी सजाइएका शब्द र अर्थ नै काव्य हुन्, अनि तिनमा काव्यवेत्ताहरूलाई आह्लादित गराउने क्षमता हुनु नितान्त आवश्यक छ–

शब्दार्थौ सहितौ वक्रकविव्यापारशालिनि ।
बन्धे व्यवस्थितौ काव्यं तद्विदाह्लाद-
कारिणि ॥
- ऐ. १/७

काव्यको सबभन्दा सानो अङ्ग वर्णदेखि लिएर सबभन्दा ठूलो रूप महाकाव्यसम्म व्याप्त देखाएर कुन्तकले वक्रोक्तिलाई व्यापक रूप प्रदान गरेका छन् । काव्यमा सौन्दर्य वा चमत्कार उत्पन्न गर्न कविले आफ्नो प्रतिभाद्वारा जे-जस्ता साधनहरूको प्रयोग गर्छ, ती सबलाई यिनले वक्रोक्तिमा अन्तर्निहित मानेका छन् ।

वक्रोक्तिका भेदहरू– कुन्तकले गरेको वक्रोक्तिका प्रकारहरूको विभाजन तर्कसङ्गत एवं वैज्ञानिक देखिन्छ । काव्यको लघुतम अवयव वर्णबाट प्रारम्भ भएर पद, वाक्य आदि हुँदै क्रमश: विशालतम रूपप्रबन्धसम्म पुगेकोले यो क्रमबद्ध पनि देखिन्छ । ती भेदहरूको छोटो विवरण यहाँ प्रस्तुत छ–

१. **वर्णविन्यास-वक्रता–** बीचमा केही व्यवधान साथ एक, दुई वा तीन वर्णको पटक-पटक उसै रूपमा आवृत्ति भएमा वर्णविन्यास-वक्रता हुन्छ । वर्ण-संयोजनको सौन्दर्य नै यस पहिलो भेदको प्रमुख कारक तत्त्व भएको कुरा यसबाट स्पष्ट हुन्छ । यस भेदअन्तर्गत परम्परागत अनुप्रास तथा यमक जस्ता शब्दालङ्कारहरू समाहित हुन्छन् ।

२. **पदपूर्वार्ध-बक्रता–** यो दोस्रो भेदमा काव्यको अर्को अवयव पद वा शब्दको

विछित्तिको निरूपण प्रारम्भ हुन्छ। प्रकृति र प्रत्यय दुई अङ्ग मिलेर पद बन्दछ। प्रकृति वा धातु अर्थात् पदको प्रत्यय-पूर्ववर्ती अवयव नै 'पदपूर्वार्ध' हो। यसको विशिष्ट प्रयोगद्वारा सौन्दर्य वा प्रभावकारी भावको प्रतिपादन जहाँ हुन्छ, त्यसलाई 'पदपूर्वार्ध-वक्रता' भनिन्छ। यसका आठ उपभेदहरू छन् – रूढिवैचित्र्य-वक्रता, पर्याय-वक्रता, उपचार-वक्रता, विशेषण-वक्रता, संवृत्ति-वक्रता वृत्तिवक्रता, लिङ्गवैचित्र्य-वक्रता र क्रियावैचित्र्य-वक्रता।

३. पदपरार्ध-वक्रता– पदको दोस्रो भाग अर्थात् प्रत्ययको रमणीय प्रयोग नै यस तेस्रो भेदको आधार हो। अत: यसलाई प्रत्यय-वक्रता पनि भन्न सकिन्छ। यसका ६ उपभेद छन्: कालवैचित्र्य-वक्रता, कारक-वक्रता, सङ्ख्यावक्रता, पुरुष-वक्रता, उपग्रह-वक्रता र प्रत्यय-वक्रता।

४. वाक्यवक्रता– पदपछि आउने काव्यको अर्को अवयव वाक्य वा पदसमूहको सौन्दर्यको यस भेदले विवेचना गर्दछ। वाक्यवक्रतालाई वाच्यवक्रता वा वस्तुवक्रता पनि भन्दछन्। यो दुई प्रकारको हुन्छ–सहज र आहार्य। सहजअन्तर्गत वस्तुको स्वाभाविक सुन्दर वर्णन पर्दछ। आहार्यअन्तर्गत अर्थालङ्कारहरू पर्दछन्। यसप्रकार कुन्तकले समस्त अर्थालङ्कारहरूलाई वक्रोक्तिको यस चौथो भेदअन्तर्गत मानेका छन्। उनले प्रचलित थुप्रै अलङ्कारहरूमध्ये बीसलाई मात्र मान्यता प्रदान गरेका छन्, अनि कैयौं अन्य अलङ्कारहरूलाई ती बीसभित्रै समाहित गरेका छन्।

५. प्रकरण वक्रता– यसमा वाक्य-समूहको सौन्दर्यबारे विवेचना गरिएको छ। प्रबन्ध वा काव्यको कुनै एक अंशलाई प्रकरण भन्दछन्। कुनै एक प्रसङ्गको सौन्दर्यविशेषले गर्दा समस्त कथाविधानले उत्कर्ष प्राप्त गर्‍यो भने त्यसलाई प्रकरण-वक्रता भन्दछन्। यसका पनि विभिन्न प्रकारहरू छन्– भावपूर्ण स्थितिको उद्भावना, विद्यमानको संशोधन, उत्पाद्य-लावण्य, प्रकरणहरूको उपकार्य-उपकारक भाव, विशिष्ट प्रकरणको अतिरञ्जना, जलक्रीडा उत्सव आदि रोचक प्रसङ्गको विस्तृत वर्णन, सुन्दर अप्रधान प्रसङ्गको उद्भावना, गर्भाङ्क तथा प्रसङ्गहरूको पूर्वापर अन्वितिक्रम।

६. प्रबन्ध-वक्रता– काव्यको समग्र अङ्गको चमत्कृति यस अन्तिम भेदको विषय हो। महाकाव्य, खण्डकाव्य, नाटक आदिको समस्त रचना-कौशल यसको सीमाभित्र पर्दछ। यसलाई ६ प्रकारमा विभाजन गरिएको छ– मूलरस-परिवर्तन-वक्रता, समापन-वक्रता, कथाविच्छेद-वक्रता, आनुषङ्गिक फल-फलवक्रता, नामकरण-वक्रता र तुल्यकथा-वक्रता।

वक्रोक्ति र ध्वनि– ध्वनिसिद्धान्तको समानान्तर रूपमा वक्रोक्ति-सिद्धान्तको स्थापना भएको, अनि परोक्ष रूपमा यसले ध्वनिको खण्डन गरेको भए तापनि दुवैमा प्रशस्त समानताहरू पाइन्छन्। शब्द र अर्थले आफ्नो अर्थलाई त्यागेर (उपसर्जनीकृतस्वार्थौ-ध्वन्यालोक) अर्कै विशिष्ट अर्थ अुझाउँदा ध्वनि हुन्छ; त्यस्तै प्रसिद्ध शब्दार्थभन्दा विलक्षण (प्रसिद्धाभिधानव्यतिरेकिणी -वक्रोक्तिजीवित) हुनु वक्रोक्तिको लक्षण हो। यी दुवैको अभिप्राय उस्तै-उस्तै देखिन्छ। ध्वनिका जस्तै वक्रोक्तिका विभिन्न प्रकार छन्, अनि कुन्तकले वक्रोक्तिका प्रकारहरूको उदाहरणमा आनन्दवर्धनले दिएको ध्वनिका उदाहरण नै प्रस्तुत गरेका छन्। दुवैको प्रमुख भिन्नता के हो भने ध्वनिसिद्धान्तले व्यञ्जनावृत्ति वा प्रतीयमान अर्थलाई महत्त्व दिएको छ, तर वक्रोक्ति अभिधावृत्तिलाई मात्र मान्दछ। यति भएर पनि वक्रोक्तिमा अभिधाको निम्ति जुन 'विचित्र' विशेषण (विचित्राभिधा)

प्रस्तुत गरिएको छ, त्यसले यसको तात्पर्य भने 'प्रतीयमान अर्थ'को नजीक पुऱ्याउँछ।

ध्वनि तथा वक्रोक्ति दुवै काव्यको मर्ममाथि प्रकाश पार्ने महनीय सिद्धान्त हुन्। ध्वनिसिद्धान्तले निकै प्रहार खप्नुपरे पनि स्थापनाकालदेखि नै उत्कर्ष प्राप्त गऱ्यो। पछि गएर मम्मट जस्ता प्रतिभाशाली आचार्यबाट पुन:स्थापित भयो, अनि विश्वनाथ, जगन्नाथ आदि वरिष्ठ चिन्तकहरू यसको अनुयायी बन्न पुगे। तर दुर्भाग्यवश वक्रोक्ति-सिद्धान्तले एउटा पनि अनुयायी पाएन, अनि कुन्तकमा नै सीमित रह्यो।

वक्रोक्ति र रस– कुन्तकले रसलाई वक्रोक्तिको प्रमुख तत्त्वको रूपमा विशेष महत्त्व दिएका छन्। वक्रोक्तिका अन्तिम दुई प्रमुख भेदहरू– प्रकरण-वक्रता एवं प्रबन्ध-वक्रताको मूल आधार त रस नै हो, किनभने रसको अभावमा यी दुई प्रकारहरूको सम्भावना नै रहँदैन। उनले काव्यामृत-रसको स्वाद चतुर्वर्ग (धर्म, अर्थ, काम, मोक्ष) का फलको मिठासभन्दा पनि बढी हुन्छ एवं साहित्य-मर्मज्ञहरूको अन्त:करणलाई चमत्कृत बनाउँछ भनेका छन्–

> चतुर्वर्गफलास्वादमप्यतिक्रम्य तद्विदाम्।
> काव्यामृतरसेनान्तश्चमत्कारो वितन्यते।
> – **वक्रोक्तिजीवित १/५**

यति भएर पनि उनले वक्रोक्तिको सीमाभित्र नै रसको महत्त्व स्वीकारेका छन्। कुन्तकको दृष्टिमा वक्रोक्तिअन्तर्गत भएकोले नै रसले महत्ता पाएको हो; वक्रोक्ति नभएमा रसको अस्तित्व मात्र नरहने होइन, त्यहाँ काव्यत्व पनि सम्भव छैन। तर रसको अभावमा पनि वक्रोक्ति भएमा त्यहाँ काव्यत्व सम्भव हुन्छ। निष्कर्षमा, वक्रोक्ति-सिद्धान्तले रसलाई काव्यको आत्माको रूपमा मान्यता दिएको छैन, वक्रोक्तिको उत्कर्षको साधनरूपमा मात्र स्वीकार गरेको छ।

वक्रोक्ति र अलङ्कार– वक्रोक्ति र अलङ्कारसिद्धान्तमा धेरै समानताहरू देखिन्छन्। वक्रोक्ति अभिधामा आश्रित मानिन्छ, अनि अलङ्कारहरूको आधार पनि अभिधा नै हो। अलङ्कारको प्रमुख तत्त्व विचित्रता हो, अनि उक्तिवैचित्र्य वा विचित्राभिधा नै वक्रोक्ति हो। यसप्रकार धेरै कुरा मिल्दाजुल्दा भए पनि यी दुई सिद्धान्तमा कैयौं आधारभूत भिन्नताहरू पाइन्छन्– अलङ्कार-सिद्धान्तले रसलाई अलङ्कार-विशेष **रसवत्**को रूपमा मानेको छ, तर वक्रोक्ति-सिद्धान्तले **रसवत्**लाई अलङ्कार्य मानेको छ, अनि रसलाई वक्रोक्तिको विशिष्ट उपादानको रूपमा स्वीकार गरेको छ। अलङ्कारहरू काव्यको वाह्य शोभादायक तत्त्वका रूपमा प्रतिष्ठित छन्, तर वक्रोक्तिलाई काव्यको अन्तरङ्ग धर्म वा आत्माको रूपमा प्रतिष्ठापित गरिएको छ। उता अलङ्कार-सिद्धान्तले वक्रोक्तिलाई एक अलङ्कार विशेषको रूपमा मात्र मान्यता दिएको छ।

कुन्तकले "अलङ्कारयुक्तता नै काव्य हो" 'सालङ्कारस्य काव्यता'– **वक्रोक्तिजीवित १/६**) भनेर अलङ्कारलाई विशेष सम्मान गरेका छन्। उनले अलङ्कार र अलङ्कार्यको सैद्धान्तिक रूपमा भिन्न सत्ता नभए पनि व्यावहारिक रूपमा शब्द र अर्थ अलङ्कार्य हुन्, अनि तिनको विदग्धतापूर्ण कथनस्वरूप वक्रोक्ति नै अलङ्कार हो भनेका छन्। परम्परागत समस्त अलङ्कारहरूलाई उनले वक्रोक्तिको परिधिभित्रै समाविष्ट गरेका छन्। वक्रोक्तिका दुई भेदहरू वर्णविन्यास-वक्रता तथा वाक्यवक्रताभित्र क्रमश: शब्दालङ्कार तथा अर्थालङ्कारहरू समाहित हुन आउँछन्।

वक्रोक्ति र औचित्य– कुन्तकले काव्यमा औचित्यको स्थान महत्त्वपूर्ण देखाएका छन्। उनले वक्रोक्तिका विभिन्न भेद-उपभेदहरू

पद, वाक्य, प्रबन्ध, गुण, अलङ्कार, क्रिया, कारक, लिङ्ग, वचन, विशेषण आदिमा औचित्य हुनैपर्ने कुरा व्यक्त गरेका छन्। वाक्यको एक छेउमा मात्र पनि औचित्य भएन भने काव्यमर्मज्ञहरूको आस्वादनमा बाधा पुग्छ भनेर उनले उचित कथनको अनिवार्यता स्पष्ट शब्दमा देखाएका छन्–

> उचिताभिधानजीवितत्वात् वाक्यस्याप्येकदेशेऽप्यौचित्यविरहात् तद्विदाह्लादकत्व- हानि :।
>
> – वक्रोक्तिजीवित (वृत्ति) १/५७

ठीक ठाउँमा ठीक कुराको प्रयोग नै औचित्य हो भन्ने कुरामा कुन्तक र क्षेमेन्द्र दुवै एकमत देखिन्छन्। यति भएर पनि वक्रोक्तिसिद्धान्तले औचित्यलाई वक्रोक्तिको पोषक मानेको छ, औचित्य-सिद्धान्तले जस्तो काव्यको आत्मा होइन।

वक्रोक्तिको खण्डन– वक्रोक्तिलाई काव्यको आत्मा मान्ने कुन्तकको स्थापनाबारे पछि गएर सीमित मात्रामा मात्र चर्चा भएको पाइन्छ। कुनै पनि सैद्धान्तिक मान्यताको समुपस्थितिपछि त्यसको विविध चर्चा र खण्डन-मण्डन हुने पौरस्त्य साहित्यशास्त्रीय परम्परा भएपनि कुन्तकको गहन चिन्तनपूर्ण यस मान्यताको मण्डन भने कहीं भएको पाइँदैन। खण्डन चाहिं एक-दुई ठाउँमा भएको देखिन्छ। ध्वनिविरोधी आचार्य महिम भट्टले यसको सर्वप्रथम खण्डन गरेका छन्। ध्वनिकै समान वक्रोक्तिका पनि भेद-उपभेदहरू भएका, अनि उदाहरण पनि उनै दिइएका हुंदा उनले वक्रोक्तिलाई ध्वनिसिद्धान्तकै अर्को रूप मानेका छन्। अतः उनले ध्वनि जस्तै वक्रोक्ति पनि अनुमितिमा नै अन्तर्भूत हुन्छ। भनेका छन् –

> तेन ध्वनिवदेषापि वक्रोक्तिरानुमानिकम्।
>
> – व्यक्तिविवेक १/७०

आचार्य विश्वनाथले त "वक्रोक्ति काव्यको आत्मा हो भन्ने वक्रोक्तिजीवितकारको भनाइ बेठीक ठहर्छ, किनभने वक्रोक्ति एक अलङ्कार मात्र हो" भनेर ठाडै अस्वीकार गरेका छन्–

> एतेन वक्रोक्तिः काव्यजीवितम् इति वक्रोक्तिजीवितकारोक्तमपि परास्तम्। वक्रोक्तेरलङ्काररूपत्वात्।
>
> – साहित्यदर्पण (वृत्ति) १/२

सोमनाथको कथन– अन्तमा वक्रोक्तिसिद्धान्तबारे पण्डितराज सोमनाथ सिग्द्यालको निम्न मननीय कथनलाई उद्धृत गर्नु प्रासङ्गिक ठहर्छ –

" .... कविले शब्दको उपेक्षा गरी अर्थमा मात्र, किंवा अर्थको उपेक्षा गरी शब्दमा मात्र रचनाको कुशलता देखाएर हुँदैन, दुवैमा वक्रता अर्थात् चमत्कारीपना देखाउन सके मात्र त्यो रचना काव्यश्रेणीमा पर्दछ। चमत्कारी बनाउने वक्रोक्ति हुनुपर्दछ।.........

" ...... यिनको मतमा विशिष्ट अर्थको प्राधान्य र घुमाउरो भनाइ भएको अर्थको चमत्कारले नै काव्यको व्यक्तित्व खडा हुन्छ भन्ने निर्णय पाइन्छ। यिनले खडा गरेको वक्रोक्ति-जीवितवादलाई पछिं कसैले नअँगालेको हुनाले यो सम्प्रदायको परम्परा चलेको देखिँदैन, यो सम्प्रदाय उनैमा सीमित भएर रह्यो।"

वक्रोक्तिको 'वंश-परम्परा' निश्चय नै चलेन, तर एक विशिष्ट साहित्य-सिद्धान्तको रूपमा यसको स्थान भने अझ पनि सुरक्षित छ।

– मा. भँ.

वाङ्मय– 'वाङ्मय' बोली वा भाषालाई बुझाउने 'वाक्' (वाच्) मा मयट् (मय) प्रत्यय लागेर बनेको शब्द हो। यसको व्युत्पत्तिगत अर्थ भाषासँग सम्बद्ध, शब्दयुक्त वा वाग्मिता भन्ने हुन्छ।

'वाङ्मय'मा प्रयोग भएको 'वाक्' वा भाषाले भाषाको कथ्य तथा लेख्य रूप दुवैलाई

बुझाउँछ, तैपनि 'वाङ्मय'ले बुझाउने भाषिक व्यवहारअन्तर्गत चाहिँ लेख्य रूपमा रहेको मानवीय ज्ञानसम्पदाको बोध हुन्छ । लेख्य रूपमा नआएको जनजीवनको कर्णपरम्परामा जीवित ज्ञानराशिलाई 'वाङ्मय' भनेको पाइँदैन । लेखनको माध्यमबाट जब त्यो ज्ञानराशि अभिव्यक्त हुन्छ तब मात्र त्यो वाङ्मय कहलाउँछ। यसरी लेख्य भाषाको माध्यमबाट अभिव्यक्त मानवीय ज्ञानसंसारसँग सम्बद्ध विषय 'वाङ्मय' हो। यसलाई भाषाव्यापारको लेख्य रूप विशिष्ट भाषिक रूपअन्तर्गत लेख्य माध्यम पनि भन्न सकिन्छ ।

राजशेखर (दशौँ शताब्दी) ले शब्द र अर्थको सहभावसहितको समस्त मानवचेष्टालाई 'वाङ्मय' स्वीकारेका छन् । भोज (एघारौँ शताब्दी) ले कर्तव्याकर्तव्यको ज्ञान गराउने तथा लोकयात्राको प्रवर्तन गराउने वस्तुको रूपमा 'वाङ्मय'लाई लिएका छन् (**सरस्वतीकण्ठाभरण** २/१३८-१३९)। पटक-पटक पढ्न योग्य ठानिएको भाषाप्रयोगको सञ्चित कोश पनि 'वाङ्मय' मानिएको पाइन्छ (**शैलीविज्ञान** पृ. २०) 'वाङ्मय' वास्तवमा अङ्ग्रेजीको 'लिट्रेचर' शब्दको समानार्थी शब्द हो । व्युत्पत्तिगत रूपमा 'लिट्रेचर' शब्दले 'वाङ्मय' शब्दले झैं लिखित वा मुद्रित अभिव्यक्तिलाई बुझाउँछ । 'लिट्रेचर' कला, साहित्य र सङ्गीतको अतिरिक्त समस्त जीवन सन्दृष्टिको द्योतक हो। 'वाङ्मय' पनि कला, साहित्य र सङ्गीतको अतिरिक्त समस्त मानवीय वाग्व्यापार भावजगत्को लिपिबद्ध अभिव्यक्ति हो ।

लिपिमा आबद्ध समस्त ज्ञानका शाखा-प्रशाखाहरू 'वाङ्मय'भित्रका विधा तथा उपविधा हुन्। पूर्वीय जगत्मा 'वाङ्मय'लाई यसै अर्थमा निकै फराकिलो ढङ्गमा लिइएको देखिन्छ । राजशेखरले 'वाङ्मय' भित्र ऋक, यजु, साम र अर्थव गरी चार वेद, शिक्षा, कल्प, व्याकरण, निरुक्त, छन्द र ज्योतिष गरी ६ वेदाङ्ग र पुराण अवन्तिक्षिकी (न्यायशास्त्र), मीमांसा तथा धर्मशास्त्र गरी चौध विद्यास्थानलाई 'वाङ्मय'भित्रको शास्त्रभेदभित्र राखेका हुन्। 'वाङ्मग' भित्रको अर्को पन्ध्रौं विद्यास्थानमा काव्यभेदअन्तर्गत गद्य, पद्य र चम्पू तथा यिनका पनि विभिन्न उपविधालाई राखेका छन् । उनी चौसट्ठी कला(गायन, वादन, नर्तन, नाटच, चित्रकारी, वास्तुकर्म आदि)लाई उपविद्या मान्दछन् र यी उपविद्याका सैद्धान्तिक तथा प्राविधिक–व्यावहारिक विषयमा लिपिबद्ध कृतिविशेषलाई वाङ्मयभित्रै राख्दछन्। यसबाट कुनै पनि विषयक्षेत्रको व्यावहारिक प्रयोग 'वाङ्मय'भन्दा बाहिरको विषय हो र त्यही व्यावहारिक प्रयोगले लेख्य रूप प्राप्त गरेपछि चाहिँ त्यो विषयक्षेत्र वाङ्मयभित्रै पर्दछ भन्ने कुरा स्पष्ट हुन्छ । भोज चाहिँ काव्य, शास्त्र, इतिहास, काव्यशास्त्र, काव्येतिहास र शास्त्रेतिहास गरी वाङ्मयभित्र यिनै छ विधाहरू पर्दछन् भन्ने मान्दछन्। भोजले यी विधाअन्तर्गत अनेक उपविधाहरू रहने कुराको उल्लेख गरेका हुँदा 'वाङ्मय' भित्र उनले पनि त्यस वेलासम्म लिपिबद्ध भइसकेका मानवज्ञानका समस्त विषयक्षेत्रलाई समेटेको कुरा स्पष्ट हुन्छ । केही पूर्वीय आचार्यहरूले वाणिज्य-कृषिविद्या, कामशास्त्र, शिल्पशास्त्र र दण्डनीति (राजनीतिशास्त्र तथा अर्थशास्त्र) लाई राजशेखरद्वारा चर्चित चौध विद्यास्थान बाहेकका थप विद्यास्थान मानेका छन् । विद्यास्थान 'वाङ्मय'का विधा तथा उपविधा भएका हुँदा यिनलाई पनि विद्यास्थान मानेर पूर्वीय आचार्यहरूले स्पष्टतः 'वाङ्मय'को विषयक्षेत्रलाई व्यापक तुल्याएको देखिन्छ ।

'वाङ्मय' लेख्य माध्यमको रूपमा व्यक्त मानवीय ज्ञानराशि भएकोले यसभित्र ललित

'वाङ्मय' र ललितेतर 'वाङ्मय' दुवै पर्दछन्। राजशेखरद्वारा चर्चित 'शास्त्र' ललितेतर वाङ्मय हो भने 'काव्य' चाहिँ ललित वाङ्मय हो। मानिसको मानस जगत्, भावजगत् वा भावसंसार सँग सम्बद्ध रचना ललित वाङ्मय हो भने यसभन्दा भिन्न, तर मानिसको ज्ञानसंसारसँग सम्बद्ध विषय ललितेतर वाङ्मय ज्ञानको साहित्य वा उपयोगी साहित्य हो (शैलीविज्ञान पृ. २०) । ज्ञान-विज्ञानको विकास र विस्तारबाट उपयोगी साहित्य वा ललितेतर वाङ्मयको व्याप्ति निकै विस्तृत छ। हिजोआज ललितेतर वाङ्मय, मानविकी, शिक्षा, न्याय,वाणिज्य, प्रशासन, कृषि, इन्जिनियरिङ, चिकित्सा, विज्ञान र प्रविधिअन्तर्गत अनेकानेक विषयक्षेत्रमा विभक्त छ। यी सबै विषयक्षेत्रमा मानवका समस्त क्रियाकलाप तथा जीवन र जगत्का विविध व्यापारहरू अभिव्यक्त छन्। आज ज्ञानका शाखाहरू संयोजित हुनुको सट्टा पृथक् बन्दै गएका छन् र 'वाङ्मय'को क्षेत्र पनि फराकिंदो छ। प्राचीन समयमा धर्म मनोविज्ञान र नीतिशास्त्र जस्ता आजको ज्ञानका स्वतन्त्र शाखा मानिएका विधाहरू पनि दर्शनभित्रै अन्तर्भुक्त थिए र मानवीय मेधाको विकाससँगै यिनीहरू पनि ज्ञानका स्वतन्त्र शाखाका रूपमा स्थापित भए। समयको विकासको क्रममा जीवन र जगत्का सूक्ष्मतर अनुभव र अनुभूतिको विकासको सन्दर्भमा नयाँ-नयाँ शाखाहरू पनि जन्मन पुगेका छन् भने कतिपय शाखाहरू अन्तर्भुक्तिबाट उछिट्टिई स्वतन्त्र रूपमा विकसित भएका पनि छन्। त्यसैले मानव-सभ्यताको विकाससँगै 'वाङ्मय'को क्षेत्र पनि फराकिंदो छ। आफ्नो समयका सारा ज्ञानसम्पदालाई चाहिँ प्राचीन कालदेखि आजसम्म नै पनि 'वाङ्मय' ले समेटिरहेको छ।

उपयोगी वाङ्मय र ललित वाङ्मय विषय, लक्ष्य, शैली र मानव-संवेदनाको आधारमा बेग्लिन्छन् तापनि यिनीहरूको पारस्परिक सम्पर्क र सङ्क्रमणका सम्भावनाहरू स्वाभाविक पनि हुन सक्छन्। हिजोआज ललितेतर वाङ्मय वा उपयोगी वाङ्मयको क्षेत्र अति नै विस्तृत भएकोले ललित वाङ्मयमा यसका समग्र सन्दर्भहरू समेटिन नसक्लान्, तर प्राचीन कालमा भने उपयोगी वाङ्मय वा शास्त्र नै ललित वाङ्मय वा काव्यको उपजीव्य आधार रहिरहेको थियो। राजशेखर अँध्यारोमा रहेको कुनै वस्तु जसरी उज्यालोविना देखिँदैन त्यसरी नै काव्यज्ञानको निम्ति शास्त्रज्ञान पनि आवश्यक छ भन्ने ठान्दछन्। उनको मतानुसार शास्त्रज्ञान वा ललितेतर वाङ्मयको बोध नै त्यस्तो आलोक हो जुन आलोकद्वारा काव्य वा ललित वाङ्मय उद्भासित हुन्छ। काव्य वा ललित वाङ्मयको ज्ञानको निम्ति शास्त्र वा उपयोगी वाङ्मयज्ञान अनिवार्य ठान्ने राजशेखर काव्यभन्दा पहिले शास्त्रको अभ्यास आवश्यक ठान्दछन् र काव्यलाई शास्त्रद्वारा पोषित तथा शास्त्रमै अनुप्राणित विषय ठान्दछन्। अझ उनी कविको चर्चाको क्रममा शास्त्रकवि(ललितेतर वाङ्मयले समेट्ने गूढार्थलाई काव्यमा प्रयोग गर्ने कवि)को पनि उल्लेख गर्दछन्। यसबाट वाङ्मयका दुई विधा शास्त्र र काव्य विषयक्षेत्रमा भन्दा पनि शैली र प्रवृत्तिमा नै फरक हुन्छन् भन्ने कुरो स्पष्ट हुन्छ। अत: वाङ्मय लिपिवद्ध भावजगत्को वा बौद्धिक जगत्को विशिष्टतम अभिव्यक्ति हो।

– दे. प्र. गौ

विकासवाद (Evolutionism)- संसारमा जति चराचर जीवहरू छन् ती सबै एउटै मूलबाट विकसित भएका हुन् भन्ने सिद्धान्तलाई नै विकासवाद (Evolutionism) भन्दछन्। ईश्वरले नै विभिन्नताले भरिएको यस जगत्को सृष्टि गरे भन्ने प्राचीन कालदेखिको धार्मिक विश्वासलाई यस सिद्धान्तले

गलत प्रमाणित गरिदियो । यस सिद्धान्तको प्रतिपादन गर्ने वैज्ञानिक चार्ल्स डार्विन (१८०९-१८८२ इ.) हुन् । आफूले विश्वभ्रमण (१८३१-३६ इ.) गरेर बटुलेका जनावर र वनस्पतिका **जीवाश्म** (Fossil) हरूको तुलना गरेर उनी यस सिद्धान्तको निष्कर्षमा पुगेका हुन् । जीवाश्म भनेको शालिग्राम शिला झैं **पत्रे चट्टान** (Sedimentory Rock) बन्ने वेलामा चट्टानभित्र पर्न गएर ढुङ्ग्रो भएको जन्तु र वनस्पतिलाई वा तिनीहरूको ढुङ्गामा परेको चिह्न वा डाम हो । विकासवादको सिद्धान्त बनाएर डार्विनले आफ्नो समयसम्म धेरै शताब्दीअघिदेखि किसानहरूले बालीनाली र बस्तुभाउको नस्ल सुधार गर्न व्यवहारमा ल्याइरहेको अनुभव तथा प्रविधि र आफ्नो समयसम्म **जीवविज्ञान** (Biology), **भूगर्भ-विज्ञान** (Geology) र पुरासत्त्वविज्ञान (Paleontology) को क्षेत्रमा भएको अनुसन्धान र ज्ञान अनि आफू विश्वभ्रमणमा उनले बटुलेको जीवाश्मसम्बन्धी तथ्याङ्क एकत्रित गरे । विकासवादको सिद्धान्तले नै सबभन्दा पहिले जीवजगत्मा भएका जातिहरूको विविधताको वैज्ञानिक व्याख्या गर्‍यो र आधुनिक जीवविज्ञानको आधारशिलाको काम गर्‍यो।

ग्यालिलिओ (१५६४-१६४२ इ.), होब्स (१५८८-१६७९ इ.), लक (१६३२-१७०४ इ.) र दिदेरो (१७१३-८४ इ.) का **भौतिकवाद** (Materialism) ले ईश्वरको सत्तालाई अस्वीकार गरिरहेको परम्परामा डार्विनको अनुसन्धानको निष्कर्ष प्रकाशमा आउँछ । त्यस्तै अठारौं शताब्दीको बेलायतमा भएको **औद्योगिक क्रान्ति** (Industrial Revolution), फ्रान्सको राज्यक्रान्ति (French Revolution) र अमेरिकाको स्वतन्त्रता-सङ्ग्राम (American War of Independance) ले मानिसको जीवन, जगत् र समाजप्रतिको दृष्टिकोण र मूल्यमा परिवर्तन भइरहेको परिप्रेक्ष्यमा डार्विनको सिद्धान्त निस्केको हुनाले डार्विनका निष्कर्षमा ती पूर्ववर्ती घटनाहरूको अप्रत्यक्ष प्रभाव भएको अड्कल गर्न सकिन्छ । डार्विनलाई प्रत्यक्ष प्रभाव पार्ने व्यक्ति भने लामार्क (१७४४-१८२९ इ.) र माल्थस (१७६६-१८३४ इ.) हुन् ।

लामार्कलाई विकासवादको सिद्धान्तका जनक पनि भन्दछन्, किनभने सर्वप्रथम विकासवादको सैद्धान्तिक प्रतिपादन गर्ने व्यक्ति उनै हुन् । उनको विचारमा कसैले जीवनकालमा अर्जित गरेको गुण सन्तानमा सर्दछ । तर लामार्कको सिद्धान्त गलत थियो, किनभने एउटा कुक्कुरको सात पुस्तासम्म पुच्छर काटिदिंदा पनि त्यसका सन्तान पुच्छर भएकै जन्मे ।

अठारौं शताब्दीको अन्ततिर माल्थसको **जनसङ्ख्या-सिद्धान्त** प्रकाशमा आयो । माल्थसको जनसङ्ख्या-सिद्धान्तअनुसार खाद्य वस्तु **अङ्कगणितीय श्रेणी** (Arithmetical Progression = १, २, ३, ४, ५, ...) मा बढ्छ र जनसङ्ख्या चाहिं ज्यामितिक श्रेणी (Geometrical Progression = १, २, ४, ८, १६, ...) मा बढ्छ र प्रकृतिमा खाद्य वस्तु र जनसङ्ख्याबीच असन्तुलन हुन्छ, त्यसलाई सन्तुलनमा ल्याउन प्रकृतिले अनिकाल, रोग, लडाइँ र प्राकृतिक प्रकोप ल्याउँछ ।

माल्थसकै सिद्धान्तको कसिलो प्रभावमा डार्विनले आफ्नो विश्वभ्रमणमा बटुलेका जीवाश्महरूको तुलनात्मक अध्ययनको निष्कर्षको रूपमा विकासवादको सिद्धान्त बनाएका हुन् । माल्थसले नै पनि जनसङ्ख्या-सिद्धान्त बनाउंदा औद्योगिक क्रान्तिले बेलायतका औद्योगिक शहरहरूमा बढेको जनसङ्ख्याको चाप र त्यसका दुष्परिणामहरूलाई दृष्टिगत

गरेकै थिए होलान् ।

सामुद्रिक जन्तु र वनस्पति मरेपछि भुइँमा थुप्रन्छन् । त्यसलाई समुद्रको पानीले थिच्दै जान्छ । यसरी एक पत्रमाथि अर्को पत्र थिचिँदै कालान्तरमा त्यो चट्टान (Rock) बन्छ । यस्तो चट्टानलाई पत्रे चट्टान (Sedimentary Rock) भन्दछन् । पृथ्वीभित्रको तातो पदार्थलाई म्याग्मा (Magma) भन्छन् । त्यो ज्यादै तातो भएकोले त्यसको अत्यधिक चाप र रेडियो-विकिरण (Radio-activity) ले गर्दा पृथ्वीको माथिल्लो पत्र उचालिएर कतै पहाड बन्ने, कतै भासिने, कतै टापु बन्ने जस्तो हलचल भइर हन्छ । यसै क्रममा समुद्रको भुइँमा थुप्रेको भाग, पहाडको टाकुरामा पनि पुग्छ । कालीगण्डकीमा पाइने शालिग्राम त्यस्तै एक प्रकारको शंखेकीराको जीवाश्म हो, कुनैवेला त्यो समुद्रको पानीमा थियो । यसरी भुइँ खन्दा पाइने पत्रहरूमा तलको चट्टान पुरानो र माथिको नयाँ हुन्छ । पत्रे चट्टानका यी पत्रहरूमा पाइने जीवाश्महरूको तुलना गर्दा डार्विनले निम्नलिखित कुरा पाए–

१. सबभन्दा तल्लो पत्रमा पाइने जीवहरूमा वनस्पतिका मात्र जीवाश्म छन्, जन्तुका जीवाश्म छैनन् ।

२. वनस्पतिका जीवाश्ममाथि मात्र जन्तुका जीवाश्म पाइन्छन् ।

३. जन्तुहरूमा पनि शङ्खेकीरा जस्ता बाहिर खबटो भएका सरल जीवका जीवाश्म तल्लो पत्रमा पाइन्छन् र माथिल्लो पत्रमा मात्रै क्रमशः जटिलतर जन्तुका जीवाश्म पाइन्छन् ।

४. पुरानो चट्टानमा सामुद्रिक जीव (Aquatic Animals) का जीवाश्म पाइन्छन्, त्यसभन्दा नयाँ, चट्टानमा उभयचर (Amphibians) जन्तुका जीवाश्म पाइन्छन् र त्यसभन्दा पनि नयाँ चट्टानमा मात्र स्थलचर जन्तु (Land Animals) का जीवश्म पाइन्छन् ।

५. पुरानो चट्टानमा मेरुदण्ड (Vertebra) भएका र नभएका (Invertebrate) जन्तु पाइन्छन्, नयाँ चट्टानमा मेरुदण्ड भएका (Verbebrate) जन्तु पाइन्छन् ।

६. एक प्रकारका वानरहरू पहिले पाइन्छन् र मानिसहरू त्यसभन्दा पछि पाइन्छन् ।

७. आज भएका जन्तु र वनस्पतिसँग काटीकुटी मिल्ने जन्तु र वनस्पति कहिल्यै थिएनन् ।

८. एउटा युगमा एक प्रकारका जीवहरू बढी सङ्ख्यामा हुन्छन्, अर्को युगमा अर्कै प्रकारका जीवहरू बढी सङ्ख्यामा हुन्छन् ।

९. दुई नजीकका युगका जीवहरूमा बढी समानता पाइन्छ ।

१०. एउटा युगमा देखिएका कतिपय जीवहरू अर्को युगमा पूरै लप्तभएर जान्छन् र थोरै सङ्ख्यामा भएका कुनै जीवहरू अर्को युगमा बढी सङ्ख्यामा पनि पाइन्छन् ।

११. विभिन्न युगमा भएका केही खास जीवहरूलाई क्रम मिलाएर राख्ने हो भने तिनीहरूबीच आकृतिको समानता र क्रमिक विकास पाइन्छ ।

जीवाश्महरूको तुलनाबाट पाइने यिनै तथ्यको आधारमा डार्विनले एउटा सिद्धान्त बनाए । त्यसलाई प्राकृतिक छनोटको सिद्धान्त (Theory of Natural Selection), डार्विनवाद (Darwinism) वा विकासवाद भन्दछन् । डार्विनवादलाई निम्नलिखित शब्दमा व्यक्त गर्न सकिन्छ–

क) कुनै पनि आमाबाबुमा आफूभन्दा कति-हो-कति बढी सङ्ख्यामा सन्तान जन्माउने क्षमता हुन्छ ।

ख) कुनै खास प्रजाति (Species) को सङ्ख्या झन्डै जतिको त्यति हुन्छ ।

ग) सीमित खाना, वासस्थान र प्रजनन

(Reproduction) को होडले गर्दा प्रत्येक व्यक्तिले बाँच्नको लागि सङ्घर्ष (Struggle for Survival) गर्नुपर्छ ।

घ) केही जम्ल्याहाहरूलाई छाडेर एउटै प्रजातिका कुनै दुई व्यक्ति काटीकुटी उस्तै (Identical) हुन सक्तैनन्; तिनीहरूका गुणमा केही-न-केही फरक हुन्छ ।

ङ) प्रकृतिले नै कुनै खास गुण भएको प्रजातिलाई कुनै खास वातावरणमा बाँच्नलाई छान्दछ । यसलाई प्रकृतिको छनोट (Natural Selection) भन्दछन् ।

च) कुनै खास वातावरणमा त्यही प्रजाति बढी सङ्ख्यामा र धेरै समयसम्म बाँच्छ जसलाई प्रकृतिले विशिष्ट गुण दिएर बाँच्नको लागि योग्यतम (Survival of the Fittest) पारेको हुन्छ ।

यिनै सिद्धान्तहरूको माध्यमबाट डार्विनले आज संसारमा भएका समस्त चराचर जीवहरू एउटै मूलबाट विकसित भएको प्रमाणित गरे । डार्विनका सिद्धान्तको मर्म उत्परिवर्तन (Mutation) मा छ । आफ्ना पुर्खामा नभएको गुण अचानक कुनै व्यक्तिमा देखा पर्नुलाई नै उत्परिवर्तन भन्दछन् र यस्तो अचानक विकसित भएको गुणको भरमा नै कुनै खास प्रजाति बदलिंदो परिस्थितिमा सप्रेर बाँच्न सक्तछ । यसरी आफ्ना पुर्खामा नभएको गुण उत्परिवर्तनद्वारा अलिअलि थपिँदै जाँदा कुनै खास प्रजातिको वंशमा विस्तारै अलिअलि परिवर्तन हुन्छ र लाखौं वर्षको फरकमा मात्र एउटा प्रजातिको वंशबाट अर्को प्रजाति विकसित भएको थाहा हुन्छ । जीवाश्महरूको अध्ययनबाटै यस कुरालाई पुष्टि मिल्छ ।

आज जनन-विज्ञान (Genetics) को क्षेत्रमा भइरहेका अनुसन्धान र प्रयोगहरूले सामान्य संशोधन गर्दै गए पनि डार्विनको विकासवादलाई सबै वैज्ञानिकहरूले स्वीकार गरेका छन् । आज आएर केही भारतीय चिन्तकहरूले विष्णुका दश अवतारहरूमा पनि डार्विनको सिद्धान्त लागेको देखाएका छन्– विष्णुका दश अवतारमा क्रमश: १. माछो (जलचर) २. कछुवा (उभयचर) ३. बँदेल (स्थलचर) ४. नृसिंह (पशु र मान्छेका बीचको अवस्था) ५. बाउन्ने (अविकसित मान्छे) ६. परशुराम (जङ्गली स्वभावको मान्छे) ७. राम (सभ्य मान्छे) ... आउँछन् । तर ईश्वरले चराचर जगत्को सृष्टि गरे भन्ने धार्मिक, विश्वासलाई भताभुङ्ग पारेको हुनाले धार्मिक क्षेत्रबाट डार्विनको ठूलो विरोध भयो । वैज्ञानिक भौतिकवादको क्षेत्रमा भने डार्विनको सिद्धान्तले आधारशिलाकै काम गरेको छ ।

– मा. प्र. पो.

विद्रुपिका (Parody)– विद्रूपिका एक प्रकारको अनुकृत रचना हो । यस्ता रचनामा कुनै खास लेखकका शब्द, विचार वा शैलीको, अथवा कुनै लेखक-समूहका तरीका, भाव-भावना आदिको अनुकरण गरिएको हुन्छ । यस्ता अनुकरणको मुख्य उद्देश्य लेखक वा लेखक-समूहमा भएका कमजोरीमाथि व्यङ्ग्य गर्नु अथवा ती कमजोरीको उपहास गर्नु अथवा भद्दा किसिमको नक्कलद्वारा पाठकको मनोरञ्जन गर्नु हो । यसको लागि अतिशयोक्ति, निकृष्ट भँडचौला शब्दको प्रयोग वा तुच्छ हास्यास्पद विषयको लागि ओज:पूर्ण भाषा आदिको प्रयोग गरिन्छ ।

विद्रूपिका तीन धरातलमा काम गर्न सक्छ :

(क) शब्द– यसमा मूल रचनाकेही शब्दहरूमा मात्र हेरफेर गरेर विकृति ल्याइन्छ । जस्तो–

मूल– केहो अहो अमृत त्यो सुरदेव-पान ?

सच्चा कमाइ गरि खानु भनेर जान ।
(लक्ष्मीप्रसाद देवखकोटा)

विद्रूपिका– के हो अहो अमृत त्यो सुरदेव-पान ?
चूरोट नित्य खुब तान्नु भनेर जान ।
(माधव देवकोटा)

(ख) रूप– यसमा लेखकका शैली र विशेषतालाई उपहासको विषय बनाइन्छ वा कथ्य र कथनमा विरोधात्मक सम्बन्ध स्थापित गरिन्छ; जस्तो– अङ्ग्रेजी-साहित्यमा अलेक्ज्यान्डर पोपले आफ्नो 'रेप अफ द लभ' मा तुच्छ विषयको वर्णन गर्नको लागि होमर र भर्जिलको शैलीको प्रयोग गरेका छन् । यसरी उनले कथ्य र कथनको विरोधात्मक सम्बन्धलाई अझ गहिऱ्याएर कथ्य वस्तुलाई बढी हास्यास्पद बनाएका छन् ।

(ग) मूलभाव–यसमा लेखकको मूलभावनालाई रूपान्तरित गरिन्छ; जस्तो– भानुभक्तको अलकापुरि कान्तिपुरी नगरीको विद्रूपिका

यिन ज्यापुनि ता सुतकेरि भई
लिइ तेल सडकछ्यौछाउ गई ।
घसछे यि नकच्चरि चाकभरि
अलकापुरि कान्तिपुरी नगरी ॥ (अज्ञात)

– रा. प्र. अ.

विद्युतीय साहित्य– साहित्य मानवीय भाव-प्रकाशनको कलात्मक अभिव्यक्ति हो । साहित्यको विषय वा क्षेत्र मानवको भावना जत्तिकै अनन्त हुँदा नै साहित्यका विधा, बान्की वा फाँटहरू पनि निरन्तर बढ्दा छन् । तर साहित्यको जुनसुकै स्वरूपले पनि न्यूनतम शिल्पस्तरको अपेक्षा गरेकै हुन्छ अन्यथा साहित्य ठहर्दैन ।

साहित्य मानव-सभ्यता जत्तिकै पुरानो भएजस्तै लिखित वा लिपिबद्ध साहित्य मानवले निर्माण गरेको लिपि जत्तिकै पुरानो छ । प्रारम्भमा ईश्वरको अर्ती वा ईश्वरको स्तुतिबाट शुरू भएको लिखित साहित्य सभ्यताको प्रारम्भमा वेद, उपनिषत्, भगवद्गीता, रामायण, महाभारत, त्रिपिटकका सूत्र, बाइबल, हिब्रु बाइबल, कोरान र हदिश जस्ता कालजयी ग्रन्थहरू पछि पाठ्य साहित्यको लोकप्रियतामा भएको निरन्तर वृद्धिको साथसाथै विषय, शिल्प र बान्की सबै थोकको हिसाबले निरन्तर फिर्जारिँदै, उन्नत हुँदै गयो ।

साहित्यमा हुँदै गएको यस्तो क्रमिक विकासका साथसाथै साहित्यका माध्यम वा बान्कीमा पनि परिवर्तन आउन थाल्यो । पाठ्य माध्यमका रूपमा प्रतिष्ठापित साहित्य सञ्चार वा सम्प्रेषणरूप माध्यममा आउन थालेका क्रान्तिकारी परिवर्तनहरूदेखि अप्रभावित रहन सकेन ।

चलचित्र, रेडियो, टेलिभिजन सबै आम सञ्चारका माध्यमहरू हुन् । साहित्य, विषय, क्षेत्र वा परिभाषा कुनै पनि मानकबाट आमसञ्चारको हाँगो होइन, तर आमसञ्चारको विशद घेरोभित्र साहित्यले अत्यन्त महत्त्वपूर्ण स्थान राख्दछ । साहित्य अखबार हुँदैन, तर अखबारमा कुनै न कुनै रूपमा साहित्य हुनैपर्छ । पाठ्य सञ्चार-माध्यममा पाठ्य साहित्यको अनिवार्यता जस्तै श्रव्य दृश्य माध्यमहरूमा श्रव्य दृश्य साहित्य अनिवार्य देखिन आएको छ । कारण-सञ्चार-माध्यमहरू शुद्ध सूचना वा समाचार-प्रवाहका माध्यम बनेर जीवित रहन सक्तैनन् । शिक्षाप्रसार र मनोरञ्जन तिनका उद्देश्य हुन् र यी उद्देश्यका प्राप्तिनिंतिमा साहित्यको ठूलो भूमिका रहने कुरा निर्विवाद छ । ज्ञानवर्धन र मनोरञ्जन दुवै कुरा साहित्यको अभावमा पूरा हुन सक्तैनन् ।

उन्नाइसौं शताब्दीको उत्तरार्धमा विकसित भएको चलचित्रले साहित्यका विधामा केही आयाम थप्यो । चलचित्रको उद्भवसँगै कथा, उपन्यास, नाटक, आख्यान, कविता, गीत,

गजल, मुक्तक, रुवाइ, खण्डकाव्य, महाकाव्य, निबन्ध हास्यव्यङ्ग्य-विधाका साथसाथै 'पटकथा' वा 'स्क्री प्ले' जस्ता विधाले मान्यता पाए; किनभने चलचित्र-जगत्को निम्ति साहित्यको उपर्युक्त पाठ्य विधा वा पाठ्य माध्यमहरू मात्र आवश्यकतानूकूल थिएनन्, पटकथा तीभन्दा बढी जरूरी थियो। चलचित्र-माध्यम खास गरीकन आख्यान साहित्यलाई निकै र नाटक साहित्यलाई केही हदसम्म अँगालेको देखिन्छ- भने 'संवाद-लेखन' पनि चलचित्र-माध्यमअन्तर्गत छुट्टै विधाको रूपमा प्रचलनमा आएको देखिन्छ ।

चलचित्रभन्दा केही अगाडि विज्ञानले आविष्कार गरेको विद्युतीय श्रव्य माध्यम रेडियोले प्रारम्भदेखि आजसम्म साहित्यलाई भन्दा बढी गीत-सङ्गीतलाई र त्यसपछि सूचना वा समाचार प्रवाहलाई अँगालेको देखिन्छ, तथापि साहित्यको पनि यस विद्युतीय माध्यममा महत्त्वपूर्ण स्थान छ। साहित्यका सबै विधालाई यो माध्यमले सफलतापूर्वक अँगाली उत्कृष्ट र लोकप्रिय प्रसारणहरू गरेको देखिन्छ। आख्यान-साहित्यलाई रेडियो-नाटकको रूपमा रूपान्तरण गर्ने कार्य गरी विधान्तरणको प्रक्रिया रेडियोबाटै शुरू भएको हो, जुन धेरै हदसम्म सफल र लोकप्रिय दुवै भएको छ । पाठ्य साहित्यमा वर्णन, विम्ब वा प्रतीकहरूद्वारा गरिने विशिष्ट अभिव्यक्तिहरूलाई यस श्रव्य माध्यममा वाचनका भिन्नभिन्न भंगिमाहरू अथवा विभिन्न स्वरहरूको विशेष इफेक्टहरू (effects) द्वारा सफलतापूर्वक रूपान्तरित गरिन्छ। सङ्क्षेपमा भन्दा चलचित्र वा टेलिभिजनमा भन्दा रेडियोमा साहित्य-प्रसारणको कुरा पाठ्य सामग्रीलाई श्रव्य सामग्रीमा रूपान्तरणको कुरा मात्र हो, अरू भिन्नता खास केही देखिँदैन । अधिकांश पाठ्यसाहित्य-गोष्ठीहरूमा सहजै सुनाउन सकिन्छ, यस कारणले पनि पाठ्य साहित्यको श्रव्य प्रयोगमा कुनै धेरै भिन्नता देखिँदैन ।

तर अर्को विद्युतीय माध्यम टेलिभिजनमा पाठ्य साहित्यलाई समेट्न सक्ने केही सीमाहरू देखिएका छन्। श्रव्य दृश्य माध्यमको रूपमा टेलिभिजन चलचित्रकै विकसित रूप हो, प्रत्यक्ष प्रसारणको कुरालाई छाडेर रिकर्ड गरिएका कार्यक्रमहरूको प्रसारणको हदसम्म । श्रव्य दृश्य माध्यम र घरैमा बसी हेर्न सकिने माध्यम भएको हुँदा यस माध्यमको सशक्तता, प्रभावकारिता र लोकप्रियता अरू विधा, यहाँ सम्म कि अरू श्रव्य दृश्य माध्यमको तुलनामा समेत निरन्तर बढ्दो छ। यस माध्यममा रङ्गमञ्चको आवश्यकता पर्ने नाटक जस्तो विधाको पनि अत्यन्त सफल प्रयोग हुन्छ, जुन रेडियो जस्तो श्रव्य रूपान्तरण मात्र गर्न सकिने विधामा भन्दा धेरै प्रभावकारी हुन्छ। तर यस माध्यममा ज्यादै उत्कृष्ट दृश्य-संयोजन विना महाकाव्य र निबन्ध जस्ता विधाको आख्यानात्मक प्रस्तुति ग्राह्य हुँदैन। श्रव्य दृश्य माध्यम भएको हुनाले दृश्य पक्षको सशक्त प्रस्तुतिको निम्ति पाठ्यविधामा रचना गरिएको भए मूल रचनाभन्दा केही परिमार्जित प्रस्तुति पनि हुन सक्छ। परिमार्जनको स्वरूप र स्तर पटकथा र समग्र निर्देशनको स्वरूप र स्तरमा भर पर्दछ ।

टेलिभिजन बीसौं शताब्दीको आविष्कार हो र यो माध्यम विद्युतीय माध्यममध्ये पनि सर्वाधिक सशक्त र लोकप्रिय बन्दै छ । दर्शकमाथि भएको मोहनी प्रभावले नै गर्दा यसलाई 'जादूको बाकस' (Magic box) पनि भनिएको छ, जसको अगिल्तिर बसेपछि मान्छे हतपती उठ्न मान्दैन । यस्ता विद्युतीय आमसञ्चारका माध्यमहरूको सर्वव्यापकता र क्रान्तिकारी विस्तारले गर्दा आज किताब वा पाठ्य साहित्य पढ्ने मानिसको कमी हुँदै छ

पनि भनिन्छ। यो सत्य हो होइन अथवा यो ठीक हो होइन, त्यो बेग्लै कुरा हो, तर कुरा के पनि हो भने समयको साथमा चल्न नसके सबै पछि पर्छन्। आजको व्यस्त मानिसको युगमा, जहाँ सबैभन्दा महँगो वस्तु समय भएको छ, त्यहाँ छोटो समयमा रोचक, सशक्त र प्रभावकारी ढङ्गले जो पाठकसम्म पुग्दछ, त्यसलाई अँगाल्न साहित्यकारहरूले अप्ठेरो मान्नु हुँदैन। पाठक न सही, दर्शक सही, के फरक पऱ्यो। हो, साहित्यकार (जो हिजो पाठकसम्म पुग्न प्रकाशक एउटालाई नै ठूलो बाधा र छेकबार मान्दथे लाई दर्शकसम्म पुग्न निर्माता, निर्देशक आदिआदि धेरै खुड्किलो पार गर्नुपर्नेछ, परिमार्जनको नाउँमा आफ्नो रचनालाई ऊँट बनाइदिने भय हुनेछ, विद्युतीय माध्यम महँगो हुनेछ र पत्रिका वा प्रकाशक जस्तो सर्वसुलभ नभएर त्यहाँसम्म पुग्नै दुरूह हुनेछ। यस हिसाबले पाठक वा दर्शकहरूको लागि विद्युतीय साहित्य, खास गरी टेलिभिजनको माध्यमबाट प्रसारण गरिने साहित्य बढी रोचक, सशक्त, मनोरञ्जनात्मक एवं ज्ञानवर्धक भए तापनि साहित्यकारको निम्ति यो माध्यम अवसरका साथसाथै चुनौतीले पनि पूर्ण हुनेछ।

– जै. जी.

विरेचन(कथार्सिस)सिद्धान्त– 'कथार्सिस' ग्रीकभाषाको **कथा** र (शोधन)बाट आएको हो। **कथा** र ग्रीकको **कथाइरेइन** (सफा गर्नु) को वैकल्पिक धातु **कथारोस**(शुद्ध, चोखो)बाट बनेको हो। तसर्थ ग्रीकभाषामा **कथार्सिस**को रेचन, शोधन या मार्जन र यी तीनै अर्थ हुन सक्दछ।

कथार्सिसको प्रयोग अरिस्टोटलले दिएको दुखान्तकको परिभाषामा भएको छ। त्यस परिभाषाको सबभन्दा विवादास्पद वाक्यांश "करुणा र भयद्वारा यिनै भावहरूको कथार्सिस सम्पन्न गर्ने" हो (**पोएटिक्स**, अं. छ)। अरिस्टोटलको काव्यशास्त्रमा कथार्सिसको उल्लेख मात्र पाइन्छ, व्याख्या पाइँदैन। त्यसकारण अरिस्टोटलको भनाइलाई स्पष्ट गर्न चाहने विद्वान्हरू उनका अन्य कृतिहरू– **पोलिटिक्स, रेटरिक** तथा प्लेटो, प्रोक्लस, प्लटिनस जस्ता विद्वान्हरूका कृतिहरूमा भेटिने कथार्सिसबारे विचारहरूको सहयोग लिने गर्दछन्। तसर्थ विद्वान्हरूको विचार दुई दिशामा बाँडिएको पाइन्छ– (१) कथार्सिसको अरिस्टोटलले भन्न खोजेको वास्तविक अर्थ के हो? (२) दुःखान्तक वा अन्य काव्यरूपहरूको व्याख्या गर्नुमा त्यस धारणाको के उपादेयता छ? कथार्सिसको अर्थको विषयमा विद्वान्हरूमा मतभिन्नता छ भन्ने कुरा आधुनिक विद्वान्हरूले अङ्ग्रेजीमा गरेको अनुवादबाट पुष्टि हुन्छ। यसको लागि सेन्ट्रसवरीले **करेक्शन एन्ड रिफाइनमेन्ट** (शुद्धि तथा परिष्कार), बुचरले **पर्गेसन** (रेचन) लेखे भने वाइवाटरले अर्को सन्तोषजनक शब्द नपाएर कथार्सिस नै प्रयोग गरे (यहाँ पनि कथार्सिस नै प्रयोग गरिएको छ)। विभिन्न समयमा विद्वान्हरूद्वारा गरिएको कथार्सिसको अर्थलाई हेर्दा हामी तिनमा समसामयिक मानसिकता प्रतिविम्बित भएको पाउँछौं।

यूरोपमा सोह्रौं-सत्रौं शताब्दीमा कथार्सिसका तीन प्रमुख व्याख्याहरू पाइन्छन्। तीमध्ये दुईवटा व्याख्या निओ-स्टोइसिज्म (नव-स्टोइकवाद) सँग सम्बद्ध हुनाले तिनमा नैतिक लक्ष्यार्थ (कनोटेसन) पाइन्छ। तेस्रो व्याख्या देहद्रव-मनोविज्ञान(ड्यूमरल साइकलजी)को आधारमा गरिन्छ र औषध-विज्ञानसँग सम्बद्ध छ। रोबर्टेली (१५४८) कास्टेलभेट्रो (१५७०), हेइनसिअस (१६११), भोसिअस (१६४७), कर्नेइय(१६६०)ले हार्डनिङ थिअरी (थेच्चर सिद्धान्त) अघि सारे। यस सिद्धान्तअनुसार दुःखान्तकले दर्शकहरूमा दारुण र क्रूर

दृश्यहरू हेर्ने बानी बसाल्छ । यसबाट यस्ता दृश्यहरू देख्दा मनमा स्वाभाविक रूपले उदय हुने करुणा र भय जस्ता कमजोरीहरू स्वत: थेच्चरो भएर जान्छन् । दु:खान्त करुणाले दर्शकलाई आफ्नो र नायकको कमजोरीमा तुलना गर्न लगाउँछ तथा नायकको पतनबाट उसमा भय पैदा हुन्छ । फलत: दर्शक आफ्नो आवेगलाई नियन्त्रणमा राख्ने अठोट गर्छ र यसै अठोटबाट उसमा ती आवेगहरूको कथार्सिस हुन्छ। तेस्रो व्याख्या होमिओप्याथीको **कण्टकेनैव कण्टकम्**(अर्थात् समानले समानलाई निकालेर फ्याँक्तछ)को अवधारणामा आधारित छ । यस व्याख्याअनुसार कथार्सिस भनेको भावहरूको भारी बिसाउनु हो अर्थात् मानिसमा दबेर रहेका भावहरूलाई समान भावहरूको कृत्रिम उत्पादनद्वारा निष्कासन गर्नु हो ।

अठारौं शताब्दीका बात्यु, लेसिङ र ल्वेयर जस्ता आलोचकका भनाइमा दु:खान्तकले दर्शकको संवेदनशीलता जगाएर उसको करुणा गर्न सक्ने स्वाभाविक क्षमतामा वृद्धि गराउँछ । यस वृद्धिद्वारा उसलाई शुद्ध तुल्याउँछ । अरिस्टोटलले नाटकमा करुणा र भयको मेलमिलाप, पूर्णसन्तुलन राखिनुपर्छ भनेका हुन् भनेर गोयथे अर्थ लगाउँछन् (उदा.–एन्टिगनीमा क्रिअन, हिपोलिटसमा थिसिउस) । हेगेल दु:खान्तकमा विसङ्गत शाश्वत सत्यहरूको तालमेल देख्तछन् । यसै गरी याकोव वेर्नोयसले पहिलोपल्ट कथार्सिसको मनोरोग-विज्ञान-सिद्धान्त प्रस्तुत गरे र त्यस वेलादेखि धेरै विद्वान्हरूले यसलाई छलफलको आधार बनाएका छन् ।

कथार्सिसलाई परम्परादेखि रेचन अर्थमा लिइएको छ र यसले दर्शकवर्गमा पर्ने, दु:खान्तकको मनोवैज्ञानिक प्रभावतिर सङ्केत गर्छ। दबाइनुपर्ने भावहरूलाई कलाले अस्वस्थ तरीकाले उत्तेजित गर्छ भनी प्लेटोले कलामाथि लगाएको आरोपको जबाफमा ‘दु:खान्त नाटकका दारुण दृश्यहरू हेरेर दर्शकहरू उत्तेजित वा निराश हुँदैनन्, बरु उनीहरू आफूलाई हल्का (चङ्गा) भएको अनुभव गर्दछन्’ भनी अरिस्टोटल तर्क दिन्छन् । यस्तो हल्का अनुभव गर्नुको कारण के हो भने दु:खान्तकले दर्शकको मंनमा गुम्सेर रहेका व्यक्तिगत, विकृत भावहरूलाई वाह्य जगत्मा फैलाइदिन्छ र दु:खी नायकप्रति करुणाको भाव जाग्नाले दर्शक आफूलाई मानसिक रूपमा विस्तृत भएको अनुभव गर्दछ। यसप्रकार दु:खान्तकले हामीलाई मानसिक स्वरैक्यतिर लैजान्छ । वास्तविक जगत्मा यस्तो नभई कथाजगत्मा हामी भावको अनुभव गर्छौं तथा सम्भावना र आवश्यकताको क्रममा त्यसको के स्थान छ त्यो पनि देख्तछौं । युङको भनाइअनुसार दु:खान्तकको नायक दर्शकको दृष्टिमा एउटा प्रतीक मात्र हो, फ्रेजरको भनाइमा एउटा बलिको बोको हो । अर्थात् नायक यस्तो मानवाकृति हो जसमा हामी आफ्ना उच्चतमदेखि निम्नतमसम्मका भावहरू, आशाहरू तथा पापहरू लाद्न सक्छौं र त्यस मानवाकृतिसँग गहिरो र पूर्ण भावनात्मक तादात्म्य कायम गरेर ती भावहरूलाई जिम्मा लगाएर आफूले वहन गर्नुपर्ने बोझ र तनावदेखि मुक्त हुन्छौं। दु:खान्तकको नायकसँग दर्शक या पाठकको सहानुभूत्यात्मक तादात्म्य नै कथार्सिस हो ।

अर्को पक्षबाट हेर्दा, कथार्सिस अन्तिम प्रतिफल नभई एउटा यस्तो प्रक्रिया हो जसले घटनाहरूको संरचनाद्वारा कार्य गरी दर्शकवर्गलाई होइन कि ती घटनाहरूलाई नै शुद्ध पार्छ। दु:खान्त नायकको प्रदूषण रगतको नातेदारको वा हाड-नाता पर्नेको हत्याबाट हुन गएकोले गर्दा घृणाको पात्र बन्दछ, दु:खान्तकमा उद्घाटन र पहिचानको संरचना

तथा नायकको पश्चात्ताप यसरी प्रस्तुत गरिएको हुन्छ कि दर्शकहरू नायकले पाएको कष्ट वा यातना उसको दोषको दाँजोमा बढी भयो अर्थात् उसलाई अन्याय पऱ्यो भन्ने अनुभव गर्दछन्। यसकारण कथार्सिस वास्तवमा नायकको शुद्धीकरण हो र यसले हामीलाई प्रस्तुत घटनाहरूले हामीमा उब्जाएको भयभन्दा पर समझदारीबाट पैदा भएको करुणामा पुऱ्याउँछ। कथावस्तुको संरचनाले हामीलाई तर्कद्वारा भावहरूको मूल्याङ्कन गर्न लगाउँछ। कथार्सिसको अर्थ शुद्धीकरण (प्युरिफिकेशन, लस्ट्रेशन) हो, रेचन होइन, यसको अर्थ हो खास किसिमका विशेष गरी रक्तसम्बन्धीहरूमा निषेध गरिएका, कामको उल्लंघन भएबापतको शुद्धीकरण। यो अत्यन्त प्रभावशाली विचार जेरल्ड एफ. एल्सले अगाडि सारेका हुन् (अरिस्टोटलको काव्यशास्त्र, १९५७)। यसै परिप्रेक्ष्यमा एलिअनेश इफेक्ट (विराग-असर)को प्रभाव प्रस्ट हुन्छ। जर्मनीका नाटककार ब्रेख्तको भनाइमा नाटकका पात्रहरूले आफूले खेलेको भूमिकासँग तादात्म्य कायम गर्दा दर्शकहरू सिर्जिएको वास्तविकताको भ्रमद्वारा बगाइने सम्भावना रहन्छ र ती नाटकका चरित्रहरूप्रति उनीहरूको सहानभूति यसरी परिचालित हुन सक्छ जसद्वारा केवल भावात्मक सन्तोष या उत्तेजना मात्र प्राप्त भई नाटकको विषयवस्तुबारे आलोचनात्मक मूल्याङ्कन नहुन सक्छ। त्यसैले ब्रेख्त तर्क गर्दछन्– नाटकका पात्रहरूले आफ्नो भूमिकाबाट आफूलाई अलगग्याउनुपर्दछ जसले गर्दा दर्शकहरूलाई आफू वास्तविकता होइन सिर्जिएको नाटक हेर्दै छौं भन्ने अनुभूति भइ नै रहोस्। तसर्थ ब्रेख्तको नाटकमा दर्शकले पात्रसँग तादात्म्य कायमै नगरोस् भनेर विभिन्न तरीकाहरू अँगालिएका हुन्छन्। कथार्सिसले पनि यस्तै विराग-असरकोकाम गर्दछ।

कथार्सिसलाई जुनसुकै तरीकाले व्याख्या गरे पनि मूल प्रश्न एउटा मात्रै हो। कोही यसलाई रेचन भन्दछन् भने कोही यसलाई शुद्धीकरण। रेचन-सिद्धान्तमा दर्शकका भावहरू सम्मिलित हुन्छन्, उनीहरूमा करुणा र भय जागृत गराइन्छ र यी भावहरूको विरेचन हुन्छ। उदा.– इडिपसको अनुभवप्रति दर्शकहरूको प्रतिक्रिया करुणा र भयको रूपमा निस्कन्छन् र यी भावहरूको स्वयं रेचन हुन्छ, र जति-जति घटनाहरू खुल्दै जान्छन् उति उति ती भागहरू नियन्त्रणमा आउँदै जान्छन्। शुद्धीकरण-सिद्धान्तअनुसार इडिपसले आफ्नो बाबुलाई मार्नु र आमासँग विवाह गर्नु यस्ता कार्य हुन् जसमा करुणा र भयका भाव छन्, तथा जसल्ले करनी र उसको समाजलाई नै दूषित पारिदिन्छ। यसप्रकार कथार्सिस जस्ता अपराधपूर्ण वा निषिद्ध काम गरेपछि कर्मकाण्डअनुसार चोख्याउने विधि वा शुद्धीकरणको निमित्त प्रायश्चित्त गरेसरह हो। यी सम्पूर्ण कुरा नाटकले प्रस्तुत गर्दछ र करुणा र भयद्वारा उसको शुद्धीकरण भइसकेको हुनाले दर्शकले इडिपसलाई ठाडै खराब वा पतित भनी त्याग्न नसक्ने हुन्छ।

कथार्सिसको व्याख्याबारे मूलरुपमा दुई आपत्तिहरू उभ्याइएका छन्। पहिलोअनुसार यसको अर्थ त्यस वेलाको ग्रिसेली मान्यतासँग सम्बद्ध छ। ग्रिसेलीहरू तर्क र शक्तिमा बढी जोर दिन्थे। उनीहरू करुणालाई कमजोरीको सूचक सम्झन्थे र यसको रेचन चाहन्थे। उनीहरू करुणालाई तर्कद्वारा दिन सकिने निःस्पृह र शान्त न्यायलाई बिथोल्ने भावको रूपमा लिन्थे। तर मानवतावादीहरूभने करुणालाई स्वस्थ भावनाको रूपमा लिन्छन् र यसलाई कमजोरी सम्झँदैनन्। दोस्रो आपत्ति हो अरिस्टोटलले दुःखान्तकको कुरा गर्दा यसको ज्यादै ठूलो र महत्त्वपूर्ण असर अर्थात्

आमोदको त कुरै गरेका छैनन् । हामीहरू नाचघरमा रेचन गराउन होइन, जाग्रत्–हुन जान्छौं । दुःखान्तकले मानिसलाई एक प्रकारको आत्मसम्मान र आत्मविश्वास प्रदान गर्दछ र नैराश्यको समयमा गुनगुनाउने एउटा अन्तरको गीत दिन्छ ।

दुःखान्तकले प्रस्तुत गरेको अनुभवले दर्शकलाई करुणा र भयका भावलाई निष्कासन गर्ने अवसर प्रदान गर्छ र उसको मनमा रहेको बोझ हल्का पार्दछ । लेसिङको भनाइअनुसार दुःखान्तकको नायकलाई नियतिको लहरले यस हदसम्म हुत्त्याएर ल्यायो भन्ने भावनाले दर्शकको हृदय उसप्रति करुणाले द्रवीभूत हुन्छ, साथै त्यस्तै लहरले मलाई पनि त हुत्त्याउन सक्थ्यो भन्ने चेतनाले भयको भाव पनि जगाउँछ (**ह्यामबुर्गिस ड्रामाटुर्जी**) । यस्तो अनुभवले हाम्रो आवेगलाई चोखो तुल्याउँछन् । गुस्ताभ फ्राइटागको विचार ठीक यसको विपरीत छ । उनको भनाइमा दर्शकहरू आफूलाई दुःखान्त घटनाहरूसँग एकात्मक होइन बरु असम्बद्ध ठान्दछन् र आफूलाई सुरक्षित अनुभव गर्दछन् । यही सुरक्षितताको भावनाले गर्दा नै कथार्सिस हुन्छ (**टेक्निक्स अफ द ड्रामा**, १८६३) । कथार्सिसको प्रक्रिया बुझ्न आधुनिक मनोविश्लेषणको तरीकाले पनि केही सहयोग पुऱ्याउन सक्छ । अचेतनमा दबिसकेको अनुभवलाई पुनः बाँचेर हेर्दा, खास गरेर दमित भावहरू प्रकट गर्दा, बुद्धिले सचेत अवस्थामा तिनको मूल्याङ्कन गर्न पाउँछ र अचेतावस्थामा अवरुद्ध र कष्टप्रद भएर बसेका त्यस्ता दमित भावहरूको कथार्सिस हुन्छ भन्ने सिद्धान्त मनोविश्लेषणको हो (जन ग्यास्नर, **कथार्सिस एन्ड थ्योरी अफ एन्लाइटन्मेन्ट**) । दुःखान्तकले प्रस्तुत गर्ने विडम्बनापूर्ण स्थिति पनि कथार्सिसको कारण हुन्छ । दर्शकमा रहेको दुःखान्त आसन्नताको ज्ञान र विपत्तिपूर्ण घटना आइपुगुन्जेलसम्म पनि थाहा नहुने नायकको अज्ञान–यस्तो विडम्बनापूर्ण स्थितिबाट विरेचनमा मद्दत पुग्दछ भन्ने लेसिङको भनाइ छ ।

सङ्क्षेपमा अरिस्टोटलले दुःखान्तकमा कथार्सिसको विषयमा लेखेको छोटो, तर प्रसिद्ध भनाइ स्पष्ट गर्ने वा व्याख्या गर्ने क्रममा कैयौं प्रतिस्पर्धी विचारहरू अगाडि सारिएका छन् । ग्रीसेलीमा कथार्सिस शब्दको अर्थ रेचन, शोधन या मार्जन हुन सक्छ । रेचन-सिद्धान्त मान्नेहरू दुःखान्तकबाट दर्शकमा पर्ने मनोवैज्ञानिक प्रभावमा आफ्नो ध्यान केन्द्रित गर्दछन् भने शोधन र मार्जनको सिद्धान्त मान्नेहरू कथार्सिसलाई नाटकमै घट्ने कुरा हो भन्ने मान्दछन् । विरेचन (पर्गेसन) भन्नाले अवाञ्छित भावहरू (करुणा र भय) को निष्कासन बुझिन्छ भने शोधन (प्युरिफिकेशन) भन्नाले त्यस्ता भावहरूको निष्कासन होइन मर्दन या संयम भन्ने बुझिन्छ । पहिलो दृष्टिकोण औषधोपचारको विधिमा आधारित छ, दोस्रो चाहिं नैतिक शुद्धीकरणको विचारमा । तेस्रो सिद्धान्त अर्थात् मार्जन (क्लारिफिकेशन) सिद्धान्तअनुसार नाटकमा रहेको करुणा र भयानक घटनाहरूको शुद्धीकरण नै कथार्सिस हो ।

अरिस्टोटटलको भनाइका यी विभिन्न व्याख्याहरू एउटा कुरा स्पष्ट रुपमा बुझाउँछन्– रसात्मक अनुभूतिको प्रक्रियामा पाठक या दर्शकको भूमिका के हुन्छ भन्ने कुरामा आलोचकहरूमा मतभिन्नता छ । तिनीहरू सबै प्रस्तुत मूलपाठ(टेक्स्ट)लाई नै अर्थको सिङ्गो निर्णायक मान्दछन् । कथार्सिस दर्शकमा भए पनि या घटनामा भए पनि अर्थको निर्धारण गर्ने एकमात्र आधार त मूलपाठ नै हो । अरिस्टोटलका व्याख्यानहरूमा देखिएको मतभिन्नताले मूलपाठले मात्र कुनै व्याख्यालाई

आधिकारिक बनाउन सक्तैन भन्ने दृष्टिकोणको पुष्टि गर्दछ । व्याख्याको प्रक्रियामा पाठक र दर्शकले पनि केही न केही योगदान गरिरहेको हुन्छ । कुनै पनि मूल पाठको व्याख्यामा पाठकको योगदानलाई स्वीकार गरेर त्यसलाई महत्त्व दिनेबित्तिकै कुनै पनि मूलपाठको व्याख्यामा पाठकको योगदानलाई स्वीकार गरेर त्यसलाई महत्त्व दिनेबित्तिकै कुनै पनि मूलपाठको भिनभिन्न व्याख्या हुनुमा या अर्थको मतभिन्नता हुनुमा आश्चर्यको लागि कुनै ठाउँ रहनेछैन ।

आधुनिक आलोचनामा उठाइने गरेको मुख्य प्रश्न हो– व्याख्याको प्रक्रियाको निर्धारण मूलपाठले गर्दछ कि पाठकले गर्दछ ? चरम विन्दुहरूलाई लिने हो भने एकातिर मूलपाठले पाठकको प्रतिक्रियालाई पूर्णरूपमा नियन्त्रण गर्दछ र अर्कोतर्फ पाठकको व्याख्या नै सबभन्दा मुख्य हुन जान्छ । यिनै दुई विन्दुवीच रहेको अन्तरमा कथार्सिसका विभिन्न व्याख्याहरू कुनै एउटा विन्दुतर्फ त कुनै अर्को विन्दुतर्फ ढल्किरहेको पाइन्छन् ।

हेर्नुहोस्– दु:खान्तक, दु:खान्त नायक, दु:खान्त विडम्बना, कथावस्तु ।

– श्रीध. लो.

विसङ्गतिवाद– साहित्यमा विसङ्गति अथवा 'याब्सर्ड'को धारणा एक दर्शनको रूपमा फ्रान्सेली उपन्यासकार र अस्तित्ववादी चिन्तक अल्बेर कमुको ल मिथ द सिसिफ भन्ने किताब सन् १९४० मा प्रकाशित भएपछि प्रस्तुत गरिएको हो । यो धारणा कुनै बादको रूपमा शुरू गरिएको होइन । यो आधुनिक साहित्यको एक प्रमुख तत्त्वको रूपमा देखा परेको चिन्तनको विषय हो । यो किताब निस्केको वेला यूरोप र फ्रान्स एक सङ्कटको घडीमा थिए । ईश्वर-परम्परा र मूल्य जस्ता कुराहरू र कुनै पनि स्थायी मूल्यप्रति विश्वास हराउन लागेको समयमा यो धारणा एक प्रभावकारी साहित्यिक चिन्तनको विषय भएको थियो ।

'याब्सर्ड' अथवा विसङ्गतिले कमुको ग्रन्थ निस्केपछि अङ्ग्रेजीभाषाको लेखक र खास गरी स्यामुअल बेकेट र उनीपछिका केही प्रमुख नाटककारहरूलाई प्रभाव पारेको छ । वास्तवमा फ्रेन्ज काफ्काका उपन्यासमा विसङ्गतिको अति प्रभावकारी प्रयोग भएको छ। विसङ्गतिको चर्चा कमुले यसरी गरेका छन् ।

जीवनको अर्थ छ कि भनेर खोज्न सकिन्छ भने आत्महत्या आवश्यक छ कि छैन भनेर खोज्नु पनि त्यतिकै वैध हुन्छ । विसङ्गतिको मूल आधार यसै अन्तर्द्वन्द्वमा छ । जीवन अर्थहीन छ, तर आत्महत्या त्यसको समाधान होइन । जीवन र आत्महत्या दुई प्रमुख विषय हुन् भने विसङ्गति भनेको आत्महत्या नगरी जीवन भोग्दा अनुभूति गरिने अवस्था हो ।

कमुको विचारमा विसङ्गतिको जन्म दुई वस्तुको तुलना अथवा सान्निध्यबाट हुन्छ । कुनै क्रिया अथवा यस क्रियालाई अर्थहीन बनाउने संसार अथवा कुनै वस्तु र त्यसको वास्तविकतासँगको सम्बन्धबाट विसङ्गति नि:सृत हुन्छ । तुलनाविना विसङ्गति छैन । तुलना गरिने वस्तु कुनैमा पनि विसङ्गति छैन । तिनको प्रतिद्वन्द्वितामा छ । (कमु, १९७५:३३) । विसङ्गत सन्धिभङ्ग हुन्छ, दुई वस्तुको सन्धिभङ्ग । दोस्रो शताब्दीका भारतका दार्शनिक पिङ्गलको भनाइलाई एकछिन लिएर हेर्ने हो भने कमुको दर्शनको अर्थ प्रस्ट हुन्छ । उनको विचारमा दुई वस्तुको सह-उपस्थितिमा विसङ्गतिको जन्म हुन्छ । तर पिङ्गलको भनाइमा दुई वस्तुहरूको संयोगबाट तेस्रो वस्तुको जन्म हुन्छ । त्यसलाई जन्माउने वस्तुहरू आफैंमा रित्ता र अर्थहीन छन् । त्यो तेस्रो वस्तु भाव र अर्थ हो । पूर्वीय दर्शनमा यो तेस्रो वस्तु अर्थपूर्ण मानिन्छ । जापानी हाइकु कविता र चित्रकलाको व्याख्या

यसै आधारमा गर्न सकिन्छ । कमुको विसङ्गति पनि तेस्रो वस्तु हो– दुई वस्तुको सम्बन्धबाट जन्मेको विसङ्गति हो ।

विसङ्गतको सापेक्ष अर्थ हुन्छ । मानवको सापेक्षतामा मात्रै विसङ्गतको अर्थ हुन्छ । कमुको भनाइमा, मैले बुझ्ने वस्तु म जे छुन्छु र जेले मलाई प्रतिकार गर्छ त्यो हो। म त्यसैमा विसङ्गतिबोध गर्छु । मेरो विसङ्गति मेरो मुक्ति हो। म विसङ्गत छु भने मलाई केको बन्धन । दण्डित सिसिफस ढुङ्गो ठेलेर माथि पहाड चढ्दा ऊभन्दा स्वतन्त्र अरू को हुन सक्छ । पहाडमुनि ढुङ्गो गुडाउने, अनि तल गएर फेरि त्यो ढुङ्गो ठेलेर माथि पुऱ्याउने, अनि यो काम अनवरत गरिरहने दण्ड पाएको सिसिफस जब पहाडबाट तल ढुङ्गो लिन झर्छ त्यसवेला ऊ आफ्नो कर्म र बाध्यताभन्दा उच्च हुन्छ । ऊ आफ्नो भाग्यको आफै निर्णायक हो । जब ऊ ढुङ्गा उचाल्छ ऊ ईश्वरलाई ललकार्छ । उसलाई यस अवस्थामा कसले के गर्न सक्छ । यसप्रकार कमु विसङ्गति भोगेर जीवन बाँच्न जान्ने मान्छेको महत्तालाई यस ग्रन्थमा बडो मार्मिक ढङ्गले प्रस्तुत गर्छन् ।

काफ्काका उपन्यासहरूका पात्रहरूलाई कमु यसै विसङ्गतिको दर्शनद्वारा व्याख्या गर्छन् । काफ्काका पात्रहरू तर्कसङ्गति र विसङ्गतिको बीचमा चल्ने पेन्डुलम हुन् । काफ्का आफ्ना उपन्यासमा सङ्गतिलाई र तर्कसम्मत कुरालाई लिएर नै विसङ्गति प्रस्तुत गर्छन् । यस कुराको व्याख्या गर्न कमु एउटा कथाको प्रसङ्ग निकाल्छन् । एउटा डाक्टरकहाँ मानसिक असन्तुलन भएको बिरामी औषधि गर्न लगिएको छ । पागलको औषधि कुराकानी गरेर गरिने त्यस ठाउँमा बिरामीका आनीबानीलाइ नै लिएर उपचार गर्ने प्रकारको कुराकानी हुन्छ । एकदिन बिरामी नुहाउने टबमा बसेर 'माछा मार्न' लागेको छ । डाक्टरले त्यससँग आफ्नो तर्कसङ्गतिको प्रयोगद्वारा उपचार गर्ने शुरू गर्छ । डाक्टर सोध्छ– 'माछाले टोके कि कसो ?' पागल बिमारी उत्तर दिन्छ– 'मूर्ख । यहाँ कसरी माछा हुन्छन्, यो त नुहाउने टब हो ।' यसमा तर्कसङ्गतिबाट विसङ्गतिको जन्म भएको छ । क्यासल भन्ने उपन्यासको के भन्ने पात्रको शून्यता र उसको विसङ्गति नै उसको जीवन हो । उसको शून्यतामा अरू व्यक्तिहरूको जीवन गाँसिएको हुन्छ । कमुको विचारमा विसङ्गतिलाई मान्छेले चिन्छ र चिनेपछि त्यो विसङ्गति समाप्त हुन्छ । शायद विसङ्गति थाहा पाउने चेतना मानिसको त्रासद चेतना हो ।

युरोपेली आधुनिक साहित्यका विभिन्न विधामा विसङ्गतिको ठूलो प्रभाव पऱ्यो । तर स्यामुअल बेकेट भन्ने, आयरल्यान्डका अङ्ग्रेजीभाषामा लेख्ने नाटककारले विसङ्गतिको प्रयोग आफ्नो नाटक र रङ्गमञ्चमा सफलतापूर्वक गरे। कमुको दर्शनमा भनिएजस्तै यिनका पात्रहरू अनिश्चिततामा बाँच्छन् । तिनीहरू जीवनको अर्थहीनता अथवा सारहीनतालाई जीवनको रूपमा वरण गर्दछन् । वास्तवमा तिनीहरू विसङ्गत दर्शनले भनेजस्तो जीवनलाई यसका सबै प्रकारका सङ्कटहरूको सामना गरेर बाँच्दछन् । जुन संसारमा ईश्वर हुनु र नहुनुको अर्थ छैन, जहाँ अखण्ड सत्यहरू सबै मरिसकेका छन्, जुन संसारलाई फेरि एक नयाँ रूप दिनुपर्ने भएको छ, जहाँ कुनै पनि दार्शनिक र नैतिक आधारहरू छैनन्, जुन कारणलेगर्दा सिसिफस एक प्रतीकात्मक नायक भएको छ र जहाँ प्रत्येक मान्छे विसङ्गत हुनुले दण्डित छ, त्यस संसारमा बेकेटका पात्रहरू सम्प्रेषण गर्ने प्रयत्नमा लागेका हुन्छन । त्यस रङ्गमञ्चलाई मार्टिन एज्लिनले विसङ्गतिको रङ्गमञ्च भनेर **द थिएटर अफ दि याब्सर्ड** भन्ने कितापमा चर्चा गरेका छन् । विसङ्गति

रङ्गमञ्चका सबभन्दा प्रमुख नाटककार टमस बेकेट हुन् ।

वेटिङ्ग फर गोडो भन्ने यिनको नाटक सन् १९५५ मा लन्डनमा प्रस्तुत हुँदा दर्शकहरूले एक सम्प्रेषणको सङ्कटभित्र एउटा विसङ्गतिको सम्प्रेषण भएको अनुभव गरे । यस नाटकमा हास्यात्मक प्रस्तुति छ । तर त्यस प्रस्तुतिभित्र मानिसको अवस्थाको गम्भीर चित्रण भएको छ । भ्लादिमिर र एस्ट्रागन भन्ने दुईवटा पात्रहरू गोडो भन्ने कुनै असम्भव पात्रको प्रतीक्षामा छन् । तिनीहरूको पर्खाइ विसङ्गतिपूर्ण छ । जीवनको हास्यात्मक अनुकृति भएको त्यस नाटकमा कोही आउँदैनन्, तर लकीकलाई लगाममा पारेर पोजो त्यहाँ आइपुग्छ । तिनीहरू आउनुको पहिलेका जोडी पात्रको पर्खाइसँग कुनै सम्बन्ध छैन । यस नाटकमा पात्रहरू एक-अर्कासँग कुरा गर्दा सम्प्रेषणका साधारण नियमहरूको समेत पालना गर्दैनन् । एउटा आग्राको कुरा गर्छ भने अर्को गाग्राको कुरा गर्छ । बेकेटको रङ्गमञ्चको विसङ्गतिको रूपमा यसको भाषालाई लिन सकिन्छ । यस नाटकमा भाषा बाहेक केही छैन, तर विडम्बना के छ भने त्यस भाषामा कुनै पनि सम्प्रेषण हुँदैन । तर कामुले भनेजस्तो निष्क्रियतामा त्यहाँ कर्म छ; शून्यतामा विषय छ । त्यहाँ सन्धिभङ्ग छ, तर त्यो जीवनको रूपमा प्रस्तुत भएको छ । हामीलाई त्यो जीवन वरण गरेर बाँच्ने मानिसको मूल्यको र उसको सङ्घर्षको बेकेटका विसङ्गत नाटकले बोध गराउँछन् । घस्रनसम्म सक्ने पात्र र घाँटीसम्म गाडिएर बसेकी पात्रीको विषयमा लेखिएको **ह्यापी डेज** भन्ने नाटक पनि यस्तै अर्को मुख्य विसङ्गति-नाटक हो ।

विसङ्गतिलाई साहित्यमा प्रयोग गर्ने पाश्चात्य साहित्यमा अनेक कविता र उपन्यासहरू लेखिएका छन् । वास्तवमा आधुनिक साहित्यको यो एक विशेषता भएको छ । नेपाली-साहित्यमा पनि विसङ्गत जीवन-दृष्टिको प्रभाव खास गरी कवितामा र केही कथाहरूमा परेको देखिन्छ । सन् १९६० देखि १५ वर्षजति लेखिएका आधुनिक कविताहरूमा विसङ्गतिको प्रभाव प्रशस्त देखिन्छ । पात्रको मूल्यहीनता र उसका मान्यताहरूको सारहीनतालाई यस समयका कविहरूले आफ्ना रचनामा प्रयोग गरेका छन् । तर तिनमा प्रयोग भएको आत्मग्लानि र हारको भावनामा कमुको विसङ्गत दर्शनमा प्रस्तुत शून्यता र नकारात्मकतालाई जान्दाजान्दै पनि जीवन-वरण गर्ने अठोटको अभाव देखिन्छ । तर कतिपय कविताहरूमा त्यस प्रकारको विसङ्गति-बोध र जीवन-वरण गर्ने अठोटको प्रयोग नभएको होइन । समकालीन दुई-चारवटा उपन्यासमा पनि यसको प्रभाव देखिएको छ ।

त्यसै गरी केही नाटकहरूमा विसङ्गति-नाटकको संवाद गर्ने प्रक्रियाको प्रयोग भएको छ । ती नाटकहरू गम्भीर विषय लिन्छन् र तिनीहरू घटनाले टनाटन छन् । त्यस अर्थमा ती बेकेटका विसङ्गति-नाटक जस्ता छैनन्, तर संवाद गर्ने शैलीमा नेपाली नाटककारहरूले, खास गरी सन् अस्सीको दशकमा लिखित र मञ्चित केही नाटकहरूमा बेकेट र पिन्टरको विसङ्गति- नाटकको संवादशैलीको प्रयोग गरेका छन् ।

- अ. सु.

वृत्ति- 'वृत्ति' शब्द 'वृत्' धातुमा 'क्तिन्' प्रत्यय लागेर बनेको हो । यसको अर्थ सत्ता, अस्तित्व, अवस्था, दशा, कार्य, गति, कृत्य, आचरण, जीविका, व्यवसाय आदि हुन्छ । तर पूर्वीय वाङ्मयमा 'वृत्ति' शब्दले विशिष्ट अर्थ वहन गरेको छ । यसमा 'वृत्ति' शब्दले विवृत्ति, चित्रवृत्ति, शब्दशत्ति, नाट्यवृत्ति र काव्यवृत्ति गरी पाँच अर्थ र सन्दर्भलाई समेटेको छ ।

विवृत्ति- कुनै ग्रन्थविशेषको संक्षिप्त टीका वा टिप्पणीलाई वृत्ति भन्दछन् । भारविले सूत्रात्मक रुपमा निबद्ध सारसंक्षेपलाई वृत्ति मानेका छन् । (शिशुपालवध २/११२) । पाणिनिद्वारा लिखित 'अष्टाध्यायी'माथि सार-संक्षेप र सामान्य भावविस्तारको रूपमा जयादित्य तथा वामनद्वारालिखित काशिकावृत्ति याष्कद्वारा लिखित निरुक्तका कठिन अर्थको व्याख्यात्मक वा विवेचनात्मक टिप्पणीको रूपमा दुर्गाचार्यद्वारा लिखित ऋज्वर्थावृत्ति पाणिनिको अष्टाध्यायीका कतिपय व्याख्येय सूत्रहरूको टिप्पणीमूलक भावविस्तारको रूपमा ११७२ तिर शान्तिदेवद्वारा लिखित दृर्घटवृत्ति, चौधौं शताब्दीताका सायणका भाइ माधव-द्वारा धातुपाठमीथ टिप्पणी र सूत्रात्मक विवेचनाको सायमा लिखित माधवीय धातुवृत्ति आदिमा प्रयुक्त वृत्ति शब्दले विवृत्तिलाई नै सङ्केत गरेको छ । बृहदारण्यकोपनिषत्को शाङ्कर भाष्यअनुसार पहिले वृत्ति शब्दले अल्पग्रन्थलाई जनाउँथ्यो तर कालान्तरमा वृत्ति शब्द व्याख्यानग्रन्थको संकेतक बन्न पुग्यो र भाष्यको पर्यायवाची शब्दको रूपमा व्यवहृत हुन पुग्यो ।

व्याकरणमा गूढ अर्थको अभिधानलाई वृत्ति मानेको पाइन्छ । कातन्त्रले व्याकरणका सूत्रहरूको अर्थमाथिको प्रकाशलाई वृत्ति मानेका छन् । कातन्त्रअनुसार व्याकरणका सूत्रहरू-माथिको टिप्पणी वृत्ति हो र व्याकरणका सूत्रहरूले नसमेटेका कुरामाथि प्रकाश पार्ने वार्तिकभन्दा वृत्ति फरक हुन्छ । कातन्त्र अर्थको विवरण वृत्ति हो भन्ने ठान्दछ । गूढार्थको अभिधानलाई वृत्ति मान्नेहरू कृत् वृत्ति, तद्धित वृत्ति, समास वृत्ति, एकशेष वृत्ति, सनन्त वृत्ति आदि पाँच वृत्तिलाई मान्दछन् र गूढ अर्थको बोधको निम्ति विग्रहलाई आधार मान्दछन् ।

चित्तवृत्ति- चित्तको अवस्थाविशेषलाई चित्तवृत्ति भन्दछन् । चित्तको अर्थ मन हो र मनका विभिन्न दशा वा अवस्थाको अर्थमा वृत्तिले चित्तवृत्तिलाई बुझाउँछ । पूर्वीय दर्शनमा मानवीय मनोदशाका विभिन्न स्थितिहरूको चर्चा पाइन्छ । साहित्यमा पनि मानवीय मनका विभिन्न स्थितिहरू चित्रित हुने हुँदा अलङ्कारशास्त्रीहरूले चित्तवृत्तिको अर्थमा वृत्तिको प्रयोग गरेका छन् । यसमा उद्‌भट(आठौं शताब्दी)का विचारहरू उल्लेखनीय छन् । चित्तको अवस्थालाई वृत्ति मान्ने उद्‌भट चित्त वा मनका चेष्टायुक्त र चेष्टारहित दुई अवस्थालाई मान्दछन् । चेष्टायुक्त वृत्तिका पनि उचित व्यापारयुक्त चेष्टा भएकालाई न्यायवृत्ति र अनुचित व्यापारको समावेश भएका चेष्टालाई अन्यायवृत्ति मान्दछन् । उद्‌भव काव्य या नाटयमा दुवै खालका वृत्तिहरूको उपस्थिति सम्भव देख्दछन् ।

काव्य या नाटकका चरित्रहरूमा अनुकूल र प्रतिकूल व्यापारहरू हुन सक्छन् र सो व्यापारअनुसारको पात्रको मनोदशा काव्यकृतिमा अभिव्यक्त हुनुपर्दछ भन्ने उनको विचार छ । उद्‌भट चेष्टारहित मनोदशा व्यापारशून्य हुन्छ र चेष्टायुक्त मनोदशा व्यापारयुक्त हुन्छ भन्ने मान्दछन् । चेष्टायुक्त मनोदशामा पात्र व्यापारमुखी हुने भएकोले चेष्टारहित मनोदशामा पात्रले आफ्ना चेष्टाका फलको उपभोग गर्ने अवसर पाउँदछ भन्ने उनको तर्क छ । उद्‌भटले काव्य वा नाटकका पात्रहरूको कार्यव्यापार र पात्रका मानसिक स्थिति वा मनोजगत्का भावदशावीचको सम्बन्धको आधारमा वृत्तिलाई लिएका छन् । उनी चेष्टारहति मनोदशालाई फलसंवित्ति भन्दछन् । लोल्लट चाहिँ वृत्ति जहिले पनि व्यापारमूलक नै हुने र जीवनका कुनै पनि स्थितिहरू व्यापारशून्य हुनै नसक्ने हुँदा वृत्तिको भेदको रूपमा चेष्टारहितलाई लिन

सकिँदैन भन्ने मान्दछन् । पात्रको कार्यव्यापारको प्रकृति र त्यसले पात्रको मनोदशामा पारेको प्रभावको आधारम काव्य वा नाटकमा अभिव्यक्त चित्तवृत्तिलाई उद्भटले 'वृत्ति'अन्तर्गत राखेको पाइन्छ ।

शब्दशक्ति- शब्द र शब्दको अर्थबीचको अन्योन्य सम्बन्ध बुझाउने वृत्तिलाई **शब्दशक्ति** भन्दछन् । यसभित्र अभिधावृत्ति, लक्षणावृत्ति र व्यञ्जनावृत्ति पर्दछन् । वाचक शब्दद्वारा वाच्यार्थ वा अभिधेयार्थलाई बुझाउने **अभिधावृत्ति** (हेर्नू– अभिधा) मुख्यार्थमा बाधा भएपछि रूढि वा प्रयोजनको आधारमा त्यसै मुख्यार्थसँग मिल्ने अन्य अर्थलाई लक्षित गर्ने शक्तिलाई **लक्षणावृत्ति** (हेर्नू– लक्षणा) र अभिधावृत्ति तथा लक्षणावृत्ति विरत भएपछि विशिष्ट अर्थलाई ध्वनित गर्ने शब्दशक्तिलाई **व्यञ्जनावृत्ति** (हेर्नू– व्यञ्जना) भन्दछन् । यी तीन वृत्तिहरूको अतिरिक्त कसैकसैले पदार्थको सङ्केतपछि वाक्यमा प्रयुक्त पद तथा पदावलीहरूको पारस्परिक अन्वय (मेल) गराउने शब्दशक्तिको रूपमा चौथो तात्पर्यवृत्ति (हेर्नू– व्यञ्जना, ध्वनि-सम्प्रदाय)लाई पनि शब्दशक्तिको रूपमा मानेको पाइन्छ ।

नाट्यवृत्ति- नाटकमा प्रयोग हुने वृत्तिलाई **नाट्यवृत्ति** भन्दछन् । पात्रको मनोदशा, चेष्टा, गुण आदि अन्तर्मानवीय विशिष्टता र पात्रद्वारा प्रयुक्त भाषिक प्रयोगसँग नाट्यवृत्ति सम्बद्ध छ । नाट्यवृत्तिहरूको उद्देश्य दर्शकको हृदयमा रस एवं भावहरूको सञ्चार गराउनु हो । भरतले नाट्यवृत्तिअन्तर्गत मानवीय व्यवहारका सङ्केतक समग्र क्रियाकलाप र अभिवृत्तिलाई राखेका छन् । उनको मतअनुसार वृत्ति काव्यकी जननी हो र प्रवृत्ति (उत्तरवर्तीहरूले भरतद्वारा परिभाषित प्रवृत्तिलाई रीति मानेका छन्)भन्दा यो विशिष्ट छ । आनन्दवर्धनको विचारअनुसार रसानुगुण अर्थव्यवहार नाट्यवृत्ति हो भने अभिनव गुप्तको रायअनुसार पुरुषार्थसाधक व्यापार हो नाट्यवृत्ति अभिनव गुप्त काव्य तथा नाटकका पात्रहरूको भाषिक, शारीरिक र मानिसक व्यापारको रूपमा वृत्तिलाई परिभाषित गर्दछन् । रसोन्मीलक अभिव्यक्तिको रूपमा वृत्तिलाई लिने गुप्त व्यापारशून्य वर्णन हुन नसक्ने र व्यापार हुनासाथ कायिक, वाचिक वा मानसिक अभिवृत्तिको भूमिका स्वत: हुने हुँदा नाटक वा काव्यकी जननी रूपमा वृत्तिलाई अर्थ्याउँछन् । नाट्यवृत्तिभित्र कैशिकी, सात्त्वती, भारती तथा आरभटी चार वृत्तिहरू पर्दछन् ।

सौन्दर्य तथा लालित्य उत्पन्न गराउने नाट्यव्यापारलाई **कैशिकीवृत्ति** भन्दछन् । यसमा स्त्रीका सौन्दर्य र लालित्यको उद्बोधक चेष्टाहरूको उपस्थिति हुन्छ र यसमा स्त्रीसंयोग अनिवार्य मानिन्छ **(नाट्यशास्त्र २२/४७)** । यस वृत्तिमा प्रेम, रति, हास जस्ता लालित्यमय मृदु भावहरूको प्रदर्शन हुन्छ **(अभिनवभारती २२/४६-४७)** । यस वृत्तिका नर्म, नर्मस्फूर्ज, नर्मस्फोट र नर्मगर्भ गरी चार भेद मानिएका छन् **(साहित्यदर्पण ६/१२५)** । प्रिय या प्रियालाई प्रसन्न गराउने व्यापार वा परिहासपूर्ण क्रिया **नर्म** हो र यसमा अशिष्ट परिहास निषिद्ध हुन्छ र हास्य, शृङ्गार र भयानक रससित यसको सम्बन्ध रहेको हुन्छ । बोली, वेशभूषा तथा मानसिक चेष्टाका आधारमा नर्मका अठार प्रकारको चर्चा धनञ्जयले गरेका छन् **(दशरूपक २/४९-५०)** । उनले नायक-नायिकाको प्रथम भेटमा सुख र अन्तमा दु:खको अनुभूति भएको स्थितिलाई **नर्मस्फूर्ज**, फाटफुट रूपमा व्यक्त सात्त्विकादि भावद्वारा आंशिक रूपमा शृङ्गाररस सूचित भएको अवस्था **नर्मस्फोट** र खास प्रयोजनको निम्ति नायकको व्यवहार प्रच्छन्न भएको अवस्थालाई **नर्मगर्भ** मानेका छन् **(दशरूपक २/५२)** ।

स्त्रीपात्रीद्वारा नाटकमा प्रयोग गरिने वृत्तिको रूपमा भरतद्वारा चर्चित कैशिकी वृत्ति हास्ययुक्त र हास्यरहित दुवै हुन्छ ।

शोकरहित हर्षद्वारा उद्‌भव सत्त्व-गुणशाली पात्रको मनोव्यापारको रूपमा भरतले **सात्त्वतीवृत्ति**को चर्चा गरेका छन् (**नाट्यशास्त्र** २२/३८-४०)। उनको मतअनुसार धर्मवीर र पराक्रमशाली धीरोदात्त नायक-नायिकाको सात्त्विक मनोव्यापारको प्रदर्शन यस वृत्तिमा हुन्छ र युद्ध एवं शौर्यपूर्ण कार्यको वर्णनमै यो वृत्ति अभिव्यक्त हुने हुँदा मूलत: वीर, रौद्र तथा अद्‌भुत रसमा यसको सफल प्रयोग हुन्छ (**नाट्यशास्त्र** २२/३८-४०)। अभिनव गुप्तको विचारअनुसार सत्त्वको अर्थ मन भएकोले मानसिक व्यापारसँग सम्बद्ध वृत्ति **सात्त्वतीवृत्ति** हो। यस वृत्तिका संलापक, उत्थापक, साङ्घात्य, परिवर्तक आदि चार प्रकार मानिएका छन्। धनञ्जयको रायअनुसार पात्रका विविध भाव वा रसमय गम्भीर उक्तिलाई **संलापक** एक पात्रले अर्को पात्रलाई युद्धको निम्ति जोस्याएको स्थितिलाई **उत्थापक** मन्त्र, धन या दैवी शक्तिद्वारा शत्रुमाथि गरिएको सङ्घातलाई **साङ्घात्य** र शुरू गरिएको कामलाई चटक्क छाडेर कुनै अर्को कामको थालनीलाई **परिवर्तक** भन्दछन् (**दशरूपक** ३/५) ।

पुरुषपात्रहरूद्वारा संस्कृतभाषामा प्रयोग गरिने वृत्ति **भारतीवृत्ति** हो र यसमा स्त्रीपात्रीहरू वर्जित हुन्छन् (**नाट्यशास्त्र** २२/२५)। भरतको उक्तिअनुसार यो वृत्ति करुण रस तथा अद्‌भुत रसमा आश्रित हुन्छ। अन्य आचार्यहरू चाहिँ भारतीवृत्तिको प्रयोग सबै रसमा हुन सक्ने ठान्दछन्। भरत (**नाट्यशास्त्र** २२/२५), विश्वनाथ (**साहित्यदर्पण** ६/२९) र धनञ्जय (**दशरूपक** ३/५) ले नटाश्रित वाग्व्यापारको रूपमा यस वृत्तिलाई परिभाषित गरेका छन्। अभिनवगुप्त चाहिँ कायिक तथा मानसिक अभिवृत्तिबाट भन्दा पनि वाक्चेष्टा तथा वाग्विलासबाट यो वृत्ति अभिव्यक्त हुने हुँदा यसलाई पाठ्यप्रधान वृत्ति मान्दछन् (**अभिनवभारती** पृ. २०-२१) । यस वृत्तिका प्ररोचना, आमुख, वीथी र प्रहसन गरी चार भेद मानिएका छन् ।

अर (उत्साही, भट(योद्धा)सँग सम्बद्ध भन्ने अर्थमा **आरभटी** शब्दको प्रयोग भएको हो (**अभिनवभारती** पृ. २०/२१)। **आरभटीवृत्ति** उद्धत नायकको चेष्टासँग सम्बद्ध छ । यस वृत्तिको उद्‌भव अथर्ववेदबाट भएको मानिन्छ र यसमा अभिमान, औद्धत्य, दम्भ, कटुवचन आदिको अभिव्यक्ति हुन्छ । कतिपय अलङ्कारवादी आचार्यहरू चाहिँ यसको सम्बन्ध शिवजीको ताण्डव नृत्यसँग रहेको हुन्छ भन्ने मान्दछन् । भरतले माया र इन्द्रजालको प्रतिनिधित्व गर्ने वृत्तिको रूपमा चर्चा गर्दै भयानक, रौद्र र वीभत्स रसमा यस वृत्तिको उपस्थितिको चर्चा गरेका छन् (**नाट्यशास्त्र** २२/५५-२७) । यसका संक्षिप्ति, सम्फेट, वस्तूत्थापन र अवपातन चार भेद मानिएका छन् (**दशरूपक** २/५७)। शिल्पको योगबाट संक्षित तुल्याइएको वस्तुरचनालाई **संक्षिप्ति**, क्रोधबाट उत्पन्न कुनै दुई पात्रहरूको परस्पर सङ्घर्षलाई **सम्फेट**, मन्त्रबल वा मायाजालद्वारा वस्तुको उत्पादनलाई **वस्तूत्थापन** र रङ्गमञ्चमा कुनै पात्रको प्रवेशबाटै अरू पात्रमा भय उत्पन्न भई कोलाहल मच्चिने स्थितिलाई **अवपात** भन्दछन् (**दशरूपक** २/५७-५९) ।

काव्यवृत्ति- रसाभिव्यक्तिको निम्ति रसव्यञ्जक वर्णहरूको पनि खास क्रम हुनुपर्दछ र निश्चित वर्ण र त्यस्ता वर्णहरूको संयोग रसाभिव्यक्तिको निम्ति अनुकूल बन्दछ । प्रतिकूल वर्ण वा वर्णहरूको क्रम प्रभावकारी रूपमा रसव्यञ्जक बन्न सक्दैन । यसैले रसात्मक अभिव्यक्तिको पोषकतत्त्वको रूपमा

काव्यवृत्ति परिभाषित छ ।

काव्यवृत्तिको चर्चा सर्वप्रथम उद्भट (आठौं शताब्दी)ले गरेका छन् । उनले अनुप्रास-जातिका रूपमा काव्यवृत्तिको चर्चा गरेका छन् । उनको मतानुसार अनुप्रासको वर्णनका आधार नै उपनागरिका, परुषा र कोमला तीन काव्यवृत्ति भएका हुँदा यिनै वृत्तिको आधारमा अनुप्रास अलङ्कार पनि तीन प्रकारमा वर्गीकृत हुन्छ। रुद्रट (नवौं शताब्दी) चाहिँ काव्यवृत्तिलाई समासाश्रित मान्दै मधुरा, प्रौढा, परुषा, ललिता र भद्रा पाँच काव्यवृत्ति मान्दछन्। अलङ्कारवादी आचार्य रुद्रट काव्यवृत्तिलाई रसव्यञ्जक नमानी अभिव्यक्ति सौष्ठव मान्दछन्। आनन्दवर्धन (नवौं शताब्दी) रसानुगुण शब्द-व्यवहारलाई काव्यवृत्ति मान्दछन्। मम्मट (एघारौं शताब्दी) नियत वर्णमा निहित रसव्यञ्जनासम्बन्धी व्यापारलाई काव्यवृत्ति स्वीकार्दछन् (काव्यप्रकाश ९/७९) । भोज (एघारौं शताब्दी) चाहिँ वृत्तिलाई वर्णको आवृत्तिको रूपमा नहेरी स्पर्शादि वर्णहरूको परस्पर सम्बन्धको आधारमा हेर्दछन्। उनको विचारमा काव्यवृत्ति अरू आचार्यहरूले स्वीकारेजस्तो अनुप्रास-जाति होइन। भोज गम्भीरा, ओजस्विनी, प्रौढा, मधुरा, निष्ठुरा, श्लथा, कठोरा,, कोमला, मिश्रा, परूषा, ललिता र अमिता गरी बाह्र काव्यवृत्ति मान्दछन्। काव्यगुणको आधारमा वृत्तिको व्यञ्जकत्वलाई वर्गीकृत गर्ने अन्य रसवादी आचार्यहरू खासखास रससँग खासखास वृत्तिको अन्योन्य सम्बन्धलाई औंल्याउँछन् र वृत्त्यनुप्रासका भेदका रूपमा काव्यवृत्तिलाई हेर्दछन्। यस आधारमा उपनागरिका, परुषा र कोमला तनि वृत्तिलाई सबै आचार्यहरूले स्वीकारेको पाइन्छ ।

उपनागरिका वृत्तिमा माधुर्य गुणका व्यञ्जक वर्णहरूको संयोजन हुन्छ र हास्य, शृङ्गार र करुण रसमा यस वृत्तिको प्रयोग हुन्छ (काव्यप्रकाश ९/८०)। यसमा यवर्गीय वर्णको र समासबहुल शब्दहरूको प्रयोग स्वीकार्य हुँदैन। सानुनासिक तथा अनुस्वारयुक्त वर्णहरूको संयोजन यसमा हुने हुँदा श्रुतिमधुर तथा सङ्गीतमय शब्दावलीको यस वृत्तिमा बढी प्रयोग हुन्छ । नगरका चतुर तथा विदग्ध कबिताहरूका सुकुमार शब्दावलीका समकक्ष वर्ण-निबन्धनको आधारमा उपनागरिकावृत्तिको नामकरण भएको मानिन्छ । उपनागरिका वृत्तिको उदाहरण यसप्रकार छ –

आफैं बनी जलतरङ्ग चढाइ रङ्ग
सङ्गीतको मधुरिमा गरि अन्तरङ्ग (आदर्श राघव १/२०) ।

परुषावृत्तिमा ओज गुणका व्यञ्जक वर्णहरूको सँयोजन हुन्छ (काव्यप्रकाश ९/८०) । युद्ध आदिको वर्णन, वीरहरूको पारस्परिक वार्तालाप, रोषपूर्ण कथन आदिमा यस वृत्तिको प्रयोग हुने हुँदा यसलाई दीप्तावृत्ति पनि भन्ने गरेको पाइन्छ। यसमा टवर्गीय वर्ण, द्वित्ववर्ण, संयुक्त वर्ण, यी बाहेक अन्य ऊष्म वर्ण र समास-बहुल पदहरूको प्रयोग हुन्छ। वीर, रौद्र र भयानक रसमा यस वृत्तिको प्रयोग हुन्छ। परुषावृत्तिको उदाहरण यसप्रकार छ –

सत्यव्रत, प्रबलशक्ति अगाधबुद्धि
धर्मस्थिति, प्रणत-रक्षण चित्तशुद्धि ।
आकल्प-कीर्ति जनरञ्जन नीतिनिष्ठ
गर्छन् दिलीप-कुलदीपकको प्रतिष्ठा ॥
(आदर्श राघव १/८)

कोमलावृत्तिमा प्रसादगुणका व्यञ्जक वर्णहरूको संयोजन हुन्छ (काव्यप्रकाश ९/८) । उद्भटको मतअनुसार ग्रामीण नारीहरूका झैं कोमल र सुकुमार शब्दावलीको प्रयोग यस वृत्तिमा हुन्छ। यसमा ल, व, स तथा गवर्गका वर्णहरूको प्रयोग हुन्छ । शृङ्गार, शान्त, करुण आदि रसमा यस वृत्तिको प्रयोग हुन्छ । कोमलावृत्तिको उदाहरण

यसप्रकार छ–

चपला अबलाहरु एक् सुरमा
गुनकेसरीको फूल ली शिरमा ।
हिंडन्या सखि लीकन ओरिपरि
अमरावति कान्तिपुरी नगरी ॥
– भानुभक्त आचार्य

केही आचार्यहरूले रीतिको रूपमा पनि काव्यवृत्तिको विवेचना गरेका छन् । उद्भटले वर्णसङ्घटनाको रूपमा वृत्तिलाई परिभाषित गरेका हुँदा पदसङ्घाटनारूप रीति (हेर्नू– रीति-सम्प्रदाय)भन्दा वृत्ति विशिष्ट छ । रुद्रटले समासाश्रित वृत्तिको रूपमा काव्यवृत्तिलाई लिएका हुँदा पद-सङ्घाटनालाई नै वृत्तिको आधार मानेको देखिन्छ । आनन्दवर्धन चाहिँ वृत्तिलाई रीतिभन्दा पृथक् स्वीकार्दछन् । राजशेखर पनि भरतद्वारा चर्चित प्रवृत्तिलाई वेशविन्यासक्रमको रूपमा, रीतिलाई वचन-विन्यासक्रमको रूपमा र वृत्तिलाई चाहि विलासविन्यास-क्रमको रूपमा परिभाषित गर्दछन् । तर मम्मटले रीति र वृत्तिलाई वर्णव्यापार मान्दै यसलाई वर्ण-गुम्फको रूपमा परिभाषित गरेका छन् । जगन्नाथले वर्ण-सङ्घटनको रूपमा र विश्वनाथले वर्णयोजना एवं शब्दगुम्फको रूपमा हेरेका छन् । यिनीहरूको विचारमा रीति र वृत्तिमा भिन्नता छैन । अन्य आचार्यहरू वृत्तिलाई रीतिको अङ्ग मान्दछन् । वास्तवमा वृत्ति वर्ण- योजना हो भने रीति चाहिँ पदयोजना हो । शब्दभित्रका अवयवरूपमा रहेका वर्णहरूको सङ्घटन वा योजनाबाट वृत्ति बन्दछ भने पदगत सङ्घटना वा विशेष किसिमको पदगत रचनाबाट रीति बन्दछ । रीतिमा वर्णयोजनाको योग हुने हुँदा वर्णयोगरूप वृत्तिलाई रीतिको अङ्ग मान्न चाहिँ सकिन्छ । त्यसैले यी दुईमा निकै साम्य छ र यी परस्परमा भिन्न पनि छन् ।

– दे. प्र. गौ.

वैदिक साहित्य–उच्चारण–वेद शब्द दन्तोष्ठस्थानीय पछिल्लो अन्तस्थ ब वर्णमा एकार लगाई अन्तमा दन्तस्थानीय अकारान्त दको संयुक्त ध्वनिबाट उच्चारण गरिन्छ । तसर्थ वेद शब्दलाई ध्वनिगत विश्लेषण गर्दा व् + ए + द् + अ ध्वनिको संयुक्त रूप वेद उच्चरित हुन आउँदछ ।

व्युत्पत्ति– वेद शब्द संस्कृतमूल तत्सम हो। संस्कृत-व्याकरणअनुसार ज्ञानार्थक, सत्तार्थक, विचारार्थक र लाभार्थक विद् धातुबाट 'अच्' (वा घञ्) प्रत्यय भएर बन्दछ । यसकारण वेदको पूर्ण अध्ययन गर्नाले आध्यात्मिक (उपासनात्मक) र भौतिक (क्रियात्मक) ज्ञान प्राप्त हुनु ज्ञानार्थक, ईश्वरीय सत्ता (सर्वं खल्विदं ब्रह्मको ज्ञान हुनु सत्तार्थक, आत्मा र परमात्मा, जीव र जगत्को विषयमा विविध तार्किक ज्ञान प्राप्त हुनु विचारार्थक र यी सबै प्रकारका ज्ञानबाट प्राप्त हुने ऐहिक (यस लोकसम्बन्धी) र पारलौकिक (परलोकसम्बन्धी) प्रेय र श्रेय प्राप्त हुनुलाई लाभार्थक विद् धातुको अर्थ हो भन्ने कुरामा विद्वान् विचारकहरू सहमत छन् ।

संस्कृत-वाङ्मयमा वेद शब्दका दुई अर्थ छन्– १. ज्ञान वा ज्ञानराशि २. कुशको मुठो । अर्थको आधारमा तिनीहरूको स्वराङ्कन पनि फरक पर्दछ । कुशमुष्टिलाई बुझाउने वेद शब्दको अन्तोदात्त स्वर र ज्ञानवाचक वेद शब्दको आदिमा उदात्त स्वर हुन्छ । वेदका शब्दहरूको अर्थ स्वरको समेत आधारमा सन्दर्भअनुसार गर्नुपर्ने हुनाले वेदाध्ययन गुरु-परम्परापूर्वक स्वाध्यायबाट मात्र सम्भव मानिन्छ ।

उद्भव– (क) तस्यैतस्य महतो भूतस्य निःश्वसितमेतत् (श. ब्रा.)। सनातन वैदिक धर्म अर्थात् हिन्दू धर्मावलम्बीहरू वेदलाई ईश्वरीय श्वासप्रश्वासको रूपमा रहेको अपौरुषेय

ज्ञानभण्डार (ब्रह्मविद्या) मान्दछन् । धर्मशास्त्र वेद नमान्ने वा निन्दा गर्नेलाई नास्तिक भन्दा– **नास्तिको वेदनिन्दकः(मनु)** । कतिपय आधुनिक विद्वान् विशेषतःपश्चिमी विद्वान्हरूले वेदको उद्गम स्वीकारेका छन् । उनीहरू इसापूर्व ६००० देखि २००० इ. पू. सम्मको समयलाई वेदको उद्भवकाल वा रचनाकाल मान्छन् । प्रो. मैक्समुलर, कीथ, राथ, ग्रासम्यान, मैकोडोनेल आदि विद्वान्हरू यस मतका अनुयायी छन् । पूर्वीय विद्वान् तिलक, बालकृष्ण शङ्कर दीक्षित, आदिले इस्वीपूर्व ५० हजारदेखि इ. पू. ८००० वर्षअगाडि वेदको उद्गम भएको मान्दछन्। वस्तुतः वेद ऋषिहरू-द्वारा तपःसाधना गरी आत्मसात् गरिएका कुरा हुन्–

साक्षात्कृतधर्माण ऋषयो बभूवुः- निरुक्ता हिन्दूहरूको वर्तमानमा प्रचलित पञ्चाङ्ग–गणनाअनुसार १ अरब ९५ करोड ५८ लाख ८५ हजार (शून्य सय) ९३ वर्षअगि यस कल्पको सृष्टि शुरू भएको मानिन्छ । यस आधारमा वेदको उद्गम लगभग २ अरब वर्षअगाीड भएको देखिन्छ । यो कुरा नेपाली पात्रोको मुखपृष्ठमा दिइएको **सृष्टितो गताब्दाः** बाट स्पष्ट हुन्छ ।

अर्को कुरा के भने हिन्दूहरू वेदका शाखाका आचार्यहरूलाई शाखाप्रवक्ता र ऋषिहरूलाई मन्त्रद्रष्टा मान्दछन्, मन्त्रकर्ता होइन, त्यसकारण–

अनादिनिधना नित्या वागुत्सृष्टा स्वयम्भुवा ।
आदौ वेदमयी वाणी यतः सर्वा प्रवृत्तयः ॥

महाभारत आदि भनिएको हो । वेदको समय-बारे धेरै मत-मतान्तर भए तापनि विश्वको सबैभन्दा पुरानो र जेठो साहित्य-रचना ऋग्वेद नै हो भन्ने कुरामा चाहिं सबै सहमत छन् ।

वेदको लक्षण र विषय

(ख) १. आचार्य आपस्तम्बले मन्त्र-ब्राह्मणयोर्वेदनामधेयम् अर्थात् मन्त्र र ब्राह्मण वेद हो भनेका छन् । सायण आदि धेरै आचार्य यसमा सहमत छन् ।

२. पारस्कर आचार्यले विधि (कर्मको विधान), विधेय (कर्महरूको विभाग) र तर्क (चिन्तादर्शन) को रूपमा वेदको लक्षण गरेका छन् ।

३. कसैले कर्मकाण्ड उपासना काण्ड र ज्ञानकाण्डको रूपमा वेदको परिभाषा गरेका छन् ।

४. आचार्य जैमिनि, कुमारिल भट्ट, प्रभाकर मिश्र आदि मीमांसकहरू 'विधि, मन्त्र, नामधेय, निषेध र अर्थवादको रूपमा वेदको लक्षण बताउँदछन् ।

५. कतिपय आचार्यहरूले मन्त्र, ब्राह्मण, आरण्यक र उपनिषत्का रूपमा वेदको लक्षण र विषय परिभाषित गरेका छन् । सम्भवतः यही ४ भागमा विभक्त वेदलाई आजका विद्वान्हरूले वेदको रूपमा चिनेका छन् ।

ऐतिहासिक विकास-विस्तार–

(क) शुरूमा वेद एउटै थियो । कालान्तरमा मानिसहरूको मेधा (धारणावती बुद्धि) मलिन हुँदै जानाले सबै पढ्न र कार्यान्वयन गर्न निकै कठिन भयो । नेपालको पश्चिमी भू-भाग दमौलीको एकान्त तपोवनमा बसी द्वैपायन व्यासले वेदका ४ भाग लगाए । उनले यज्ञीय कार्यको दृष्टिले होताको निम्ति ऋग्वेद, अध्वर्युको निम्ति यजुर्वेद, उद्गाताको निम्ति सामवेद र ब्रह्माद्वारा गरिने मानस यज्ञ (जप, अभिचार, शान्ति-पुष्टिकार्य) को निम्ति अथर्ववेदको छुट्टाछुट्टै सङ्कलन गरी वेदको विस्तार गरे । वेदको विस्तार गर्नाले उनी वेदव्यास नामले प्रसिद्ध भए । क्रमशः प्रत्येक वेदका छुट्टाछुट्टै मन्त्र, ब्राह्मण, आरण्यक, उपनिषत्हरूको पनि विभाजन भयो। समयको

गतिसँगै चारै वेदका शाखाको पनि विस्तार हुँदै गयो। वैदिक साहित्य ज्यादै ठूलो हुन पुग्यो। महाभारतकालपछि व्याकरणका विद्वान् पतञ्जलिको समयसम्ममा वेदवेदाङ्गका लगभग ४,३२,००० ग्रन्थ हुन पुगे।

(ख) वैदिक वाङ्मयको विस्तार– ऋक्, यजु, साम र अथर्ववेदका रूपमा विभक्त ४ वेदविद्याका ब्राह्म र आदित्य भन्ने दुई सम्प्रदाय भए। ब्राह्म सम्प्रदाय ब्रह्मबाट वैशम्पायन हुँदै विकसित भयो। आदित्य-सम्प्रदाय आदित्यबाट महर्षि याज्ञवल्वय हुँदै फैल्यो। चारै वेदका सबै शाखा मिलाउँदा ११३१ वेदशाखा हुन पुगे। सबै शाखामा मन्त्र, ब्राह्मण, आरण्यक, र उपनिषत्हरू छुट्टिए।

१. ऋग्वेद–छन्दमा बाँधिएका अर्थात् अक्षर र पाउ समेतको गणना भएका पद्यमन्त्रहरूलाई ऋग्वेद भन्दछन्। ऋग्वेद होतृकार्यसँग सम्बद्ध मन्त्रको सङ्ग्रह हो। यसमा ज्ञान-विज्ञान, इतिहास, संस्कृति र धर्मका अनेक प्रसङ्ग छन् र करीब ११ हजार मन्त्र छन्। वेदलाई शुद्ध राख्न प्राचीन ऋषिहरूले वेदका अक्षर र शब्द समेत गनिदिएका हुँदा वेदमा प्रक्षिप्त पाठ पाइएको छैन। गणनाअनुसार ऋग्वेदकोमन्त्र-भागमा जम्मा १ लाख ५३ हजार ८ सय ३६ शब्द र ४ लाख ३२ हजार अक्षर सङ्गृहीत छन्। ऋग्वेदका मन्त्रहरू दुई किसिमले सङ्ग्रह गरिएका छन्– (१) अष्टकाध्याय, सूक्त र मन्त्र, (२) मण्डलानुवाक, सूक्त र मन्त्र। आजकाल अनुवाक छोडेर मण्डल, सूक्त र मन्त्रको बढी प्रचलन छ। ऋग्वेदमा जम्मा १०२८ सूक्त छन्। ऋग्वेदका २१ शाखा थिए। आजभोलि शाकल र वाष्कलको बढी चलन छ।

२. यजुर्वेद– गद्यात्मक मन्त्रहरूको सङ्ग्रह यजुर्वेद हो। यजुःको अर्थ दण्डक (गद्य) हो। यस वेदमा अध्वर्यु भन्ने ऋत्विक्कार्य र लौकिक पारलौकिक धर्मोपासना र ज्ञानका कुरा छन्। यजुर्वेदका शुक्ल र कृष्ण दुई मुख्य सम्प्रदाय छन्। शुक्लको अर्थ हो सफा, सेता र ताजा। कृष्णको अर्थ (शुक्लको उल्टो) कालो-मैलो, पुरानो वा मलिन हो। वेदको सम्बन्धमा भने यो कुरा अलि फरक छ। जुन यजुर्वेद सेता वाजी (घोडा)को रूपमा आएका सूर्यबाट प्राप्त भयो, जसमा मन्त्र, ब्राह्मणको छ्यासमिस रूप साङ्कर्यजन्य कृष्णता छैन त्यो शुक्लयजुर्वेद नामले प्रसिद्ध छ। शुरूमा सूर्यबाट याज्ञवल्क्यले प्राप्त गरी माध्यान्दिन आदि १५ जनालाई पढाएको भए पनि माध्यान्दिन र काण्व भन्ने दुई शाखा मात्र शुक्लयजुर्वेदमा आजकाल पाइन्छन्। नेपालमा माध्यन्दिनकै बढी प्रचार छ। केही आचार्यहरू याज्ञवल्क्यका पिता अथवा गुरुको नाम वाजसनि थियो, अतः वाजसनेय भन्ने नाम शुक्लयजुर्वेदको रहेको हो भन्ने विचार राख्छन् शुक्लयजुर्वेदमा ४० अध्याय र कृष्णमा १२० अध्याय छन्। शुक्लमा १९७५ मन्त्र छन् भने कृष्णमा करीव ३१ सय मन्त्र र १५ हजार ब्राह्मण मन्त्र छन्। शुक्लयजुर्वेद माध्यन्दिनमा १०० अध्याय १४ काण्ड भएको शतपथ ब्राह्मण छुट्टै छ। शुक्लयजुर्वेद माध्यन्दिन शाखामा ९५२५ अक्षर र १२३० अनुस्वार (गुं) छन्।

कृष्णयजुर्वेदका ८६ शाखा थिए। यस सम्प्रदायका प्रथम उपदेशक ब्रह्मा हुन्। वैशम्पायनले ब्रह्माबाट प्राप्त गरी सिकाएको विद्या याज्ञवल्वयसँग फिर्ता लिएको र मन्त्रब्राह्मणको छ्यासमिस पनि भएकोले सङ्करता (छ्यासमिसे, मलिनता) को कारण कृष्णयजुर्वेद भनियो भन्ने श्रीमद्भावत आदि पुराणको अनुशीलनबाट बुझिन्छ। कृष्णयजुर्वेदका आचार्य वैशम्पायनले तित्तिर आदि ८६ छात्रलाई पढाए, तर हाल तैत्तिरीय, मैत्रायणी र कठ, कठ-कपिष्ठल शाखा मात्र

सुलभ छन् ।

३. **सामवेद**– बृहदारण्यकअनुसार सा+अम = साम हो । 'सा' को अर्थ ऋक् र 'अम' को अर्थ स्वर हो । अत: सामको अर्थ गीत (सुर, ताल र लयबद्ध गान) हो । छन्दोबद्ध मन्त्र (ऋक्) मा विविध स्वर, ताल, लय आदि मिलाएर उद्गाताद्वारा गाइने मन्त्रहरूको सङ्ग्रह सामवेद हो । वेदका रहस्य बुझ्न सामवेद बुझ्नुपर्दछ – "सामानि यो वेत्ति स वेदतत्त्वम्" "वोदानां सामवेदऽस्मि" आदिबाट सामवेदको श्रेष्ठता स्पष्ट हुन्छ । उद्गीथ (ओङ्कार) को गान सामवेदबाट हुने बुझिन्छ । सबै वेदमा ओङ्कार श्रेष्ठ भएझैं सामवेद सबै वेदमा श्रेष्ठ छ । सामवेदका पूर्वार्चिक र उत्तरार्चिक गरी २ मुख्य भेद छन् । आर्चिक भनेको ऋक्समूह हो । सामान्यतया १०।१० ऋचाहरूको समूह 'दशति'को रूपमा सामगायन हुन्छ । सामवेदका मन्त्रहरूको सङ्कलन छन्द र देवताका आधारमा भएको छ । सामवेदमा जम्मा १८७५ मन्त्र छन् । तीमध्ये १५०४ ऋग्वेदका र बाँकी सामवेदका स्वतन्त्र मन्त्र मानिन्छन् । सामवेदका कौथुम, राणायनीय, जैमिनीय आदि १००१ शाखा थिए । पतञ्जलिको भाष्यअनुसार १०० शाखा थिए । हाल पूर्वोक्त तीन शाखा मात्र पाइन्छन् । सामवेदमा जम्मा १ लाख ४४ हजार पद छन् । सबै किसिमका सामको सङ्ख्या ८ हजार र गायन (गीति, लयपद्धति) को सङ्ख्या १४ हजार आठ सय बीस थियो भन्ने कुरा चरणव्यूह भन्ने ग्रन्थबाट स्पष्ट हुन्छ । नारदीय शिक्षाअनुसार सामवेदका स्वरमण्डल यी हुन्–

स्वर – ष - ऋ - ग - म - प - ध - नि = ७
ग्राम – ३
मूर्छना – २१
तान – ४९

सामवेदका यी सात स्वरलाई बाँसुरीमा यस प्रकारले मिलाइएको छ भन्ने पं. बलदेव उपाध्यायको भनाइ छ–

साम	वेणु (बाँसुरी)	याज्ञवल्क्यको मतानुसार स्वरसाम्य
१. प्रथम	म = मध्यम	कन्याङकुरुङ पन्छीको स्वर
२. द्वितीय	ग = गान्धार	गाईको स्वर
३. तृतीय	ऋ(रे) = ऋषभ	बाख्रीको स्वर
४. चतुर्थ	सा(षऽऽ) = षड्ज	मयूरको स्वर
५. पञ्चम	नि = निषाद	हात्तीको स्वर
६. षष्ठ	ध = धैवत	घोडाको स्वर
७. सप्तम	प = पञ्चम	कोइलीको स्वर ।

सामवेदमा यी नै सात स्वरको सङ्केत १-७ अङ्कले दिइएको हुन्छ । सामविकार छ प्रकारका छन्– विकार, विश्लेषण, विकर्षण, अभ्यास, विराम र स्तोभ । यसरी नै गाउँबस्तीमा गाइने गान वेदगान, र अरण्यमा गाइने आरण्य तथा यी दुईको मिश्रणबाट गाइने ऊह र ऊह्य समेत ४ प्रकारका गानविधाका अलगअलग ग्रन्थ छन् । छान्दोग्योपनिषत्अनुसार सामका सात भेदमा हिङ्कार प्रस्ताव, आदि, उद्गीथ, प्रतिहार, उपद्रव र निधन पर्दछन् । सामवेदका जैमिनीय शाखा पहिले संस्कृत विश्वविद्यालय बनारसबाट र दोस्रो लाहोरबाट छापिएको छ । कौथुम शाखाको सामवेद श्रीनारायण स्वामीले वि. सं. १९९९ मा छपाएका थिए ।

४. **अथर्ववेद**– वेदका स्वरूपअनुसार ऋक् (छन्दोबद्ध) यजु (दण्डक, गद्य) र साम (गीतबद्ध) गरी ३ भेद हुनाले वेदत्रयी भन्ने गरिएको छ तापनि यज्ञका साथै लोक-परलोकका विषयवस्तुंको आधारमा व्यासले ४

वेदको विभाजन गरेअनुसार अथर्ववेद चौथो वा अन्तिम वेद हो। कतिपय आधुनिक विवेचकहरू अथर्ववेदलाई अर्वाचीन भन्दछन्, तर वर्तमान इराकको प्राचीन नाम काल्डिया थियो र त्यहाँ इ. पू. ५००० वर्षपहिले तुरायिनको उपनिवेश थियो । अथर्ववेदका कतिपय स्थान (१३ औं काण्डका) मा पाइने 'तैमात', 'उरुगुल' 'आसुजित्', उर्वशी आदि शब्दहरूको आधारमा लोकमान्य 'तिलक' ले इ. पू. ५००० वर्षभन्दा पहिले नै अथर्ववेदको रचना भएको मान्यता स्थापित गरेका छन् ।

अथर्ववेद ब्रह्मा नामका ऋत्विक्सँग सम्बद्ध छ। अथर्ववेदलाई 'अथर्वाङ्गिरस' पनि भन्दछन् किनभने अथर्वा र अङ्गिरस ऋषिद्वारा दृष्ट-सृष्ट मन्त्रहरूको सङ्ग्रह अथर्ववेद हो। अथर्ववेदमा सामान्यतया शान्तिक, पौष्टिक, आभिचारिक, सम्मोहन, उच्चाटन, औषधोपचार, ज्ञान-विज्ञान आदि अनेक विषय छन् । सम्भवत: वेदहरूमा सबैभन्दा वढी वैज्ञानिक कुरा अर्थववेदमा पाइन्छ। यस वेदमा (शौनकशाखामा) सामान्यतया २० काण्ड, ७३१ सूक्त र ५९८७ मन्त्रहरू छन् । ब्रह्माण्डपुराण (२।१।३६) र वायुपुराण (६५।२७) अनुसार अथर्ववेद कृत्याविधि (अभिचार र शान्तिपुष्टि) को सँगालो हो। राजाको निम्ति र राजपुरोहितको निम्ति अथर्ववेदको ज्ञान हुनु अनिवार्य जस्तै थियो। तीन वेद यस लोकलाई भन्दा परलोकलाई बढी उपकृत गर्दछन्, तर अथर्ववेद सामान्यतया यसै लोकसँग बढी र परलोकसँग थोरै मात्र सम्बन्ध राख्दछ। राष्ट्रमा भित्री र बाहिरी उपद्रव, आतङ्क, अशान्ति आदिको रोकथाम गर्न अथर्ववेदको महत्त्व भएको कुरा महाकावि कालिदास आदिले पनि उल्लेख गरेका छन् ।

वेदव्यासले सर्वप्रथम सुमन्तुलाई अथर्ववेद सिकाए। सुमन्तुपछि अथर्ववेद पनि पिप्पलाद, तौद (स्तौद), मौद, शौनकीय, जाजल (जाबाल), जलद, ब्रह्मवद, देवदर्श र चारणवैद्य समेत ९ शाखामा फैल्यो। तीमध्ये हाल पिप्पलाद र शौनकीय शाखा बढी प्रचलित छन् । अथर्ववेदका तीन किसिमका संहिता छन्– (१) आर्षीसंहिता, (२) आचार्य-संहिता र (३) विधिप्रयोग-संहिता। अथर्ववेदको सामान्य विभाजन काण्ड, सूक्त र मन्त्रको रूपमा प्रचलित छ। अथर्ववेदका विषयलाई अध्यात्म, अधिदैव र अधिभूत तीन प्रकरणमा बाँडेर क्रमश: अध्यात्ममा ब्रह्म, परमात्मा र चातुर्वर्ण्य तथा अधिभूतमा राजा, राज्यप्रशासन, संग्राम, शत्रुवाहन र अधिदैवमा देवता, यज्ञ, काल आदिको सम्बन्धमा अनेक महत्त्वपूर्ण कुरा प्रतिपादित छन् । यसबाहेक भैषज्य, आयुष्य, पौष्टिक, स्त्रीकार्य, राजकर्म आदिको पनि विस्तृत वर्णन अथर्ववेदमा पाइन्छ ।

५. **ब्राह्मण**– वेदका मन्त्रसंहितापछि ब्राह्मण-संहिताको क्रम आउँदछ। ब्राह्मण शब्द जातिवाचक पुलिङ्ग र ग्रन्थवाचक नपुंसक लिङ्गमा छ। वेदको ब्राह्मणभाग वैदिक धर्मका यज्ञपूजा (देवद्विजादि) सङ्गति(दान), धर्म (इष्ट र आपूर्त स्वार्थ-परार्थ) संस्कार, परम्परा, सामाजिक मर्यादा, कर्मसंस्कार, कर्मकाण्ड, इतिहास, भूगोल, ज्ञान-विज्ञान, समाजशास्त्र, मानवशास्त्र, प्राणिशास्त्र, चतुर्वर्ग (धर्म, अर्थ, काम र मोक्ष), शास्त्र आदि अनेक विषयको मूल ग्रन्थ हो। मन्त्रभागले सङ्क्षेप वा सङ्केत मत्र गरेका कुरा ब्राह्मणभागमा व्याख्या, विस्तार, उदाहरण, ऊह, अपोह आदिद्वारा स्पष्ट गरिएको छ ।

वेदका ११३१ शाखाका १ हजार १ सय ३१ वटा छुट्टाछुट्टै ब्राह्मणग्रन्थ थिए । ब्राह्मणग्रन्थमध्ये अथर्ववेदको गोपथ-ब्राह्मणलाई पाश्चात्यहरू सबैभन्दा पछिल्लो (अर्वाचीन) मान्दछन् । शुक्लको

शतपथमाध्यन्दिन र काण्व दुई थरी ब्राह्मण छन् । कृष्णको तैत्तिरीय ब्राह्मण छ । ऋग्वेदको ऐतरेय र कौषीतकी दुई ब्राह्मण प्राप्त छन् । सामवेदको कौथुम शाखामा (१) छान्दोग्य, (२) पञ्चविंश, (३) षड्विंश, (४) तलवकार, (५) मन्त्र (बंश), (६) सामविधान र (७) दबैताध्याय ब्राह्मण समेत सात ब्राह्मणग्रन्थ छन् । राणायनीय शाखा (साम) को जैमिनीय ब्राह्मण छ । यसलाई आर्षेय ब्राह्मण पनि भन्दछन् । जैमिनीय शाखा (साम) को उपनिषद्-ब्राह्मणलाई छान्दोग्य पनि भन्दछन् । कृष्णयजुर्वेदको ब्राह्मण तैत्तिरीय ब्राह्मण हो । कठको कठ ब्राह्मण र कठकपिष्ठलको कठकपिष्ठल-ब्राह्मण अलग्गै छन् । शुक्लयजुर्वेदको काण्व शाखाको ब्राह्मण पनि शतपथब्राह्मण नै हो, तर त्यसमा १७ काण्ड छन् र १७ रौं काण्डलौ उपनिषद्मा गनिन्छ ।

६. वेदका भाष्यहरू– आचार्य सायण (१३ रौं शताब्दी) ले चारै वेदका मन्त्र, ब्राह्मणमन्त्र, ब्राह्मण, आरण्यक र उपनिषत्मा महत्त्वपूर्ण भाष्य लेखेका छन् । पूर्व र पश्चिमका सबै विद्वान्लाई वेदको अर्थ बुझ्न सायणभाष्यले ठूलो गुन लाएको छ र आजसम्म वेदका भाष्यहरूमा सायणभाष्य नै प्रामाणिक छ । वेदभाष्यकार सायणपछि र अगि पनि धेरै भाष्य बने, तर सायणलाई कसैले उछिनेन । यजुर्वेदतर्फ माध्यन्दिन (शुक्ल)मा महीधर र उब्बटको भाष्य प्रसिद्ध छ । उब्बट ११ रौं शतक र महीधर सोह्रौं शतकका मानिन्छन् । वेदभाष्यकारमा स्वामी दयानन्द सरस्वतीको सुबोधभाष्य पनि आधुनिक दृष्टिले निकै अगाडि देखिन्छ ।

ऋग्वेदका भाष्यकारहरूमा ज्येष्ठताक्रमानुसार स्कन्दस्वामी, उद्गीथ, माधवभट्ट, वेङ्कटमाधव, धानुष्कयज्वा, आनन्दतीर्थ, सायण र आत्मानन्द(१४ दशक)हरू थिए । सामवेदका भाष्यकारमा माधव, भरतस्वामी, गुणविष्णु र सायण हुन् । काण्वशाखामा भट्ट हलायुध र आनन्दबोध भट्टोपाध्यायले भाष्य लेखेका छन् । कृष्णयजुर्वेदको तैत्तिरीय शाखामा कुण्डितस्वामी, भवस्वामी, गुहदेव, आचार्य क्षुर, भट्टभाष्कर र सायणले भाष्य लेखेका छन् । अथर्ववेदमा सायणको बाहेक अरूको भाष्य छैन र त्यो पनि अधुरो नै छ ।

ब्राह्मणग्रन्थका भाष्यकारहरूमा पनि सायणाचार्य नै श्रेष्ठ छन् । काण्व शतपथब्राह्मणमा नीलकण्ठी टीका थियो, तर हाल उपलब्ध छैन । माध्यान्दिन शतपथमा उब्बटले भाष्य लेखेका थिए, तर अहिले अप्राप्य छ । हरिस्वामीको भाष्य पनि अधुरै छ । हरिस्वामीको समय छैटौं शती हो । ऐतरेयब्राह्मणमा गोविन्दस्वामी, षड्गुरु शिष्य र सायणाचार्यले भाष्य लेखेका छन् । तैत्तिरीय ब्राह्मणमा भवस्वामी, भट्टभाष्कर एवं आचार्य सायणले भाष्य लेखेका छन् । ताण्ड्यब्राह्मणमा जयस्वामीले, मन्त्रब्राह्मणमा गुणविष्णुले, आर्षेयब्राह्मणमा भास्कर मिश्रले, सामविधानमा भरतस्वामीले र सामवेदका यी सबैमा सायणले भाष्य लेखेको छन् । सायण आचार्यले भाष्य लेखेका विवरण निम्न प्रकार छ–

१. तैतिरीय संहिताभाष्य,
२. काण्वसंहिताभाष्य,
३. ऋग्वेदसंहिताभाष्य,
४. सामवेदसंहिताभाष्य,
५. अथर्ववेदसंहिताभाष्य,
६. तैत्तिरीयब्राह्मणभाष्य,
७. तैत्तिरीयारण्यकभाष्य
८. ऐतरेयब्राह्मणभाष्य,
९. ऐतरेयारण्यकभाष्य
१०. ताण्ड्यभाष्य
११. षड्विंशब्राह्मणभाष्य
१२. सामविधानब्राह्मणभाष्य

१३. आर्षेयब्राह्मणभाष्य,
१४. देवताध्यायब्राह्मणभाष्य,
१५. उपनिषद्ब्राह्मणभाष्य,
१६. संहितोपनिषद्ब्राह्मणभाष्य,
१७. वंशब्राह्मणभाष्य
१८. शतपथब्राह्मणभाष्य ।

वर्तमान वेदको व्याख्या वा अर्थज्ञानको निम्ति प्रयोग गरिएका (१) भारतवर्षीय पद्धति, (२) पाश्चात्य पद्धति र (३) आध्यात्मिक पद्धतिमध्ये पाश्चात्य पद्धतिमा आधुनिक तुलनात्मक भाषाशास्त्र र इतिहास आधार मानिन्छन्, तर भारतवर्षीय पद्धतिमा गुरु-परम्परालाई आधार मानेर वेदका अङ्ग, उपाङ्ग एवं इतिहास-पुराण साधनका रूपमा लिइन्छन् । अध्यात्ममा प्राय: सबै शब्दलाई यौगिक मानेर एउटै परमेश्वरका अनेक नाम रूप भएको मानिन्छ । पश्चिमी विद्वान्हरूले कतिपय शब्दहरूको मनगढन्ते अर्थ लगाई वैदिकधर्म र भारतवर्षीय पुर्खालाई होच्याउने, अन्यथा सिद्ध गर्ने समेत प्रयत्न गरेका छन् । यस्तो भ्रमात्मक कुरा गुरुकुल-परम्परा र वेदाङ्ग, उपाङ्ग एवं धर्मशास्त्र पुराणेतिहास आदिले स्वीकार गर्न दिदैनन् ।

७. आरण्यक– वेदको तेस्रो भाग आरण्यक हो । गृहस्थाश्रमको समय सकेर वानप्रस्थ आश्रममा प्रवेश गरी वन(अरण्य)को शान्त र एकान्त वातावरणमा परमार्थको निम्ति उपासना-आराधना गर्ने क्रममा प्रयोग हुने हुंदा वेदको यस भागलाई आरण्यक-भाग अथवा प्राणविद्या (प्राणायाम–साधना) पनि भन्दछन् । वेदका ११३१ शाखाका छुट्टाछुट्टै आरण्यक थिए, तर वर्तमानमा ऐतरेयारण्यक, शाङ्ख्यायनारण्यक, बृहदारण्यक र तैत्तिरीयारण्यकहरू समग्ररुपमा प्राप्त छन् । वैदिक गुरुकुल-परम्परा क्रमश: हराउँदै गएको र आश्रम-मर्यादा पनि कालक्रमले क्षीण-प्राय: भएकोले आरण्यक मात्र हैन वेदका हजारौं शाखाहरूको पठन-पाठन परम्परा नै छुटेको देखिन्छ । सम्भवत: तक्षशिला र नालन्दाका पुस्तकालयमा जलेर वेदका कतिपय ग्रन्थहरू समूल नै नष्ट भएको हुनुपर्दछ ।

८. उपनिषत्– वेदको अन्तिम भाग तथा ब्रह्मविद्याका प्रतिपादक उपनिषद् उप+नि+षद् अर्थात् गुरुसन्निधिबाट ब्रह्मसामीप्य, ब्रह्मसारूप्य अथवा ब्रह्मप्रापक ब्रह्ममा पुऱ्याउने) विद्या मानिन्छ । उपनिषद्विद्या प्रस्थानत्रयी (गीता, ब्रह्मसूत्र र उपनिषत्) मध्ये मुख्य मानिन्छ । उपनिषत्ले भारतवर्षीय दार्शनिक पद्धतिलाई विश्वको सर्वोच्चतामा पुऱ्याएको छ । उपनिषत्हरूको सङ्ख्या-निर्धारणबारे धेरै मतमतान्तर छ । कसैले १०८, कसैले ११७, कसैले १३३ उपनिषत् छन् भनेका छन् । अर्वाचीन कालमा आ-आफ्ना धर्म-सम्प्रदायसम्बन्धी उपनिषत् पनि बनाइएको कुरा अल्लोपानिषत् आदिबाट स्पष्ट हुन्छ । यिनीहरूको समेत सङ्ख्या २१३ पुगेको देखिन्छ । मद्रासबाट ६० वटा उपनिषत् प्रकाशित भएका छन् । निर्णयसागर प्रेसबाट १०८ उपनिषत् छापिएका छन् । शङ्कराचार्यको भाष्य भएका १० वटा उपनिषत् प्राचीनतम र प्रामाणिक मानिन्छन् । १७ औं शताब्दीमा दाराशिकोहको आज्ञाअनुसार फारसीभाषामा ४० वटाको अनुवाद भएको बुझिन्छ । उपनिषत्हरूका प्रामाणिकता र प्राचीनताको क्रममा ईश, केन, कठ, प्रश्न, मुण्डक, माण्डूक्य, तैत्तिरीय, ऐतरेय, छान्दोग्य र बृहदाण्यकोपनिषत् समेत १० मुख्य हुन् । शङ्कराचार्यको भाष्य पाइँदैन तापनि कौषीतकी, मैत्रायणी र श्वेताश्वतरोपनिषत्को उल्लेख शङ्कराचार्यले गरेका हुंदा यी तीन पनि प्राचीनतर नै मानिन्छन् ।

उपनिषत्कालबाट वैष्णव, शैव, शाक्त,

आगम र तन्त्रको विकास भएको भन्ने कतिपय विद्वान्‌को मत छ । श्वेताश्वेतरोपनिषत्‌ले कपिल र साङ्ख्य मतको पनि उल्लेख गरेको छन् । वेदका त्रिदेवतावाद र त्रिलोकवाद उपनिषत्कालमा केही फरक देखिएका छ । मैत्रायणी उपनिषत्‌ले त्रिदेवमा ब्रह्मा, विष्णु र महेशलाई देखाएको छ । तैतिरीयोपनिषत्‌ले महादेवको , कठोपनिषत्‌ले विष्णुको र ईश-केन आदिले परब्रह्म-परमेशवरको सर्वेश्वरतव मानेका छन् । आधुनिक इतिहासवित्‌हरू वि. पूर्व २५०० देखि १९०० वि. पू. को अवधिमा उपनिषत्‌हरू बनेको मान्दछन् । १६४० इ मा उपनिषत्‌को अनुवाद गराई १६५७ मा छापेर यवन राजकुमारदारा शिकोहले स्वयं पढेपछि यसतर्फ आकृष्ट भई काशीमा गएर विद्वान्‌हरूसँग उपनिषत् र हिन्दू धर्मबारे विस्तृत अध्ययन गरेको देखिन्छ । काशीका विद्वान्‌बाट अनुवाद गरिएका ५० उपनिषत्‌को फारसी अनुवादलाई दारा शिकोहले महान् रहस्य भन्ने नाम राखेर प्रकाशित गरे । उनले "कुरानमा सङ्केत भएको अस्पष्ट कुरा किताबिम मक्नुनिन (गुप्त पुस्तक) भनेको उपनिषत् नै हो" भनेका छन् । यो फारसी अनुवाद फ्रेन्च यात्री वर्निएरले फ्रान्स लगेर फ्रेन्च र ल्याटिनभाषामा अनुवाद गराई ल्याटिन अनुवाद १८०२ इ. मा प्रकाशित पनि गरे ।

यसरी नै वैदिक साहित्यको विकासक्रममा शिक्षा, कल्प, व्याकरण, निरुक्त, छन्द र ज्योतिषशास्त्र समेत वेदका षडङ्गको रचना भयो । कालक्रमले वेदाङ्ग नपढी वेद पढ्न नसकिने पनि भयो । कल्पसूत्रका ४ विभाग बने, यसअनुसार श्रौतसूत्र, गृह्यसूत्र, धर्मसूत्र र शुल्वसूत्रको विकास भयो । यसै क्रमले उपवेदहरूको पनि विकास भयो । यसरी वैदिक साहित्य आजको विश्वमा अद्वितीय र अपार ज्ञानराशि बोकेको मानव-सभ्यताको जेठो साहित्य बन्न पुग्यो । यस क्रममा धर्मशास्त्र, पुराणेतिहास, मीमांसा र आन्वीक्षकीसमेतका उपाङ्गहरूको पनि विकास भयो । ऋग्यजु:सामाथर्ववेदका क्रमश: आयुर्वेद, धनुर्वेद, गान्धर्ववेद र स्थापत्य(वास्तु)वेद भन्ने ४ उपवेदको पनि विकास भयो । कोही अर्थशास्त्रलाई उपवेद मान्दछन् त केही आचार्यहरू इतिहासपुराणलाई पञ्चमवेद हो पनि भन्दछन् । कसैले साहित्यलाई पञ्चम वेद पनि भनेका छन् । यसै गरी अर्थशास्त्र र दण्डनीतिको पनि विकास भयो । मानव-जीवन किंवा राज्य-प्रशासनको प्रत्येक पक्षमा हरेक विधामा अनेक ग्रन्थ र दर्शन तैयार भए । यसै क्रममा लौकिक साहित्यमा रामायण, महाभारत, १८ महापुराण, १८ पुराण, १८ उपपुराण आदि अनेक ग्रन्थ तयार भए । अनि क्रमश: अर्थशास्त्र, राज्यशास्त्र, कामशास्त्र, वास्तुशास्त्र नीतिशास्त्र, काव्य, महाकाव्य, खण्डकाव्य, नव्यकाव्य, नाटक, चम्पू, मुक्तक, नाट्यशास्त्र आदिको विकास भयो । नाट्यशास्त्रका आचार्य भरतमुनि भन्दछन्–

"जग्राह पाठ्यं ऋग्वेदात् सामभ्यो गानमेवतु ।
यजुर्वेदादभिनयान् रसानाथर्वणादपि ॥"

यसप्रकार समग्र संस्कृत-वाङ्मयको मूल-स्रोत वेद नै रही आएको तथ्य समेत स्पष्ट हुन्छ र वेदमूलक भएर नै शास्त्र प्रमाण मानिएको छ । पाश्चात्य विद्वान् प्रो., म्याक्समूलर भन्दछन्– "संसारको सबभन्दा पुरानो कविता ऋग्वेद हो, पुरानो साहित्य वैदिक साहित्य हो। पश्चिमी सभ्यता त पूर्वबाटै मिलेको हो । मूल त हाम्रो पनि पूर्व नै हो ।"

पश्चिमी विद्वान्‌हरूको योगदान– वैदिक वाङ्मयको प्रचारप्रसार एवं प्रकाशनमा हजारौं पश्चिमी विद्वान्‌हरूको महत्त्वपूर्ण योगदान रहेको छ। श्रम, साधन र सम्पन्नताले

समेत साथ दिएकोले पश्चिमी विद्वान्हरूको यो कार्य धेरै अगाडि बढेको छ । परम्परानुसार वैदिक शब्दहरूको उचित अर्थ नजानेका हुँदा त्यस्ताका अनुवाद-ग्रन्थबाट हिन्दूहरूप्रति कतिपय अनुचित र निर्मूल भ्रम पनि परेको छ ।तर त्यो कालक्रमले हट्दै गएको छ र जाँदै पनि छ। पाश्चात्य जगत्मा वेदको ऐतिहासिक अध्ययन-प्रक्रियालाई डा. राथले अगाडि बढाए ।प्रो. म्याकडोनेल र कीथले १९१२ इ. मा वैदिक इन्डेक्स १-२ भाग प्रकाशित गरे। वेदमा उल्लिखित आर्य, वर्ण, जाति, कृषि, ज्योतिष आदि विषय र जनक, वसिष्ठ, याज्ञवल्क्य, विश्वामित्र आदिका नामसूची समेत उक्त इन्डेक्समा बेलायतबाट प्रकाशित भएको छ । यो आज पनि वेद र वैदिक साहित्यको अध्ययनमा धेरै सहयोगी छ । मैत्रायणी संहिताको प्रामाणिक अङ्ग्रेजी अनुवाद डा. ए. बी. कीथले १९२५ मा हावर्ड ओरिएन्टल सिरिज १७-१८ मा प्रकाशित गरे। मैत्रायणी संहिता खोजेर प्रथम प्रकाशन गर्ने काम जर्मनीका डा. स्वोदरले गरेका थिए । डा. कीथले यजुर्वेदमा वर्णित सबै यज्ञहरूको एउटा सूची प्रकाशित गरेका छन् । यो सूची तैत्तिरीय संहिताको अङ्ग्रेजी अनुवादको भूमिकामा छापिएको छ। डा. स्रोदर, डा. कीथ, प्रो, म्याक्समूलर, प्रो. राथ आदि पश्चिमी विद्वान्हरूले वेद, वेदाङ्गसम्बन्धी अनेक ग्रन्थको प्रकाशन गरेका छन् । त्यसपछि मात्र भारतवर्षबाट स्वाध्याय-मण्डल पारडी, गुजरात, बनारस, बम्बई आदि स्थानबाट संस्कृतका प्रशस्त ग्रन्थहरूको पुनर्मुद्रण भएको छ । जर्मनी, बेलायत, पेरिस आदि मुलुकहरूबाट पनि अनेक प्रकाशनका नामबाट धेरै वेद, वेदाङ्ग एवं अन्य ग्रन्थहरू छापिएका छन् । सर विलियम जोन्स आदिबाट 'एसियाटिक सोसाइटी' र 'पवित्र प्राच्य ग्रन्थमाला-प्रकाशन'अन्तर्गत वेद-वेदाङ्गसहितका सयौं महत्त्वपूर्ण ग्रन्थहरूको प्रकाशन भएको छ ।

वेद र नेपालको सान्दर्भिकता– नेपालका हिमाली उपत्यकाहरू देवता, गन्धर्व, यक्ष आदिको विहारक्षेत्र तथा ऋषि-महर्षिहरूको तपोभूमिका रूपमा विश्वप्रसिद्ध छन् । वेदले “यस्येमे हिमवन्तो महित्वा” (यजुर्वेद) भनेर सगरमाथा आदि हिमालयको महिमा बखानेको छ, “सा प्रथमा संस्कृतिर्विश्ववारा” (शु.य.वे.) भनेर हिमाली उपत्यकामा विकसित भएको वैदिक संस्कृतिको श्रेष्ठतालाई दर्शाएको छ । यही हिमाली उपत्यकामा तपस्या-साधना गरेर वसिष्ठ, पराशर, व्यास, वाल्मीकि, विश्वामित्र, आदि ऋषि-महर्षिहरूले वेदका मन्त्रहरू आत्मसात् (प्राप्त) गरेका थिए । वर्तमान नेपालको तनहुँ जिल्लाको दमौलीनिर मादीतीरको तपोवनमा वसेर वेदव्यासले वेदका मन्त्रहरूलाई ऋक, यजु, साम र अथर्ववेदका रुपमाविभाजन गरेका थिए। शुक्लासरस्वती (सेती गण्डकी)को तीरमा बसेर वेदव्यासले वेदका मन्त्रहरूलाई ऋक्, यजु, साम र अथर्व गरी ४ भागमा विभक्त गरेका थिए। शुक्ला सरस्वती (सेती गण्डकी) को तीरमा बसेर उनले १८ महापुराण, १८ पुराण, महाभारत, ब्रह्मसूत्र आदि ग्रन्थरत्नहरूको रचना गरेका थिए ।

यही वैदिक संस्कृति एवं संस्कृत-वाङ्मयको भण्डारले राष्ट्रभाषा नेपाली एवं मैथिली, भोजपुरी, नेवारी, मगर, गुरुङ्ग, राई, लिम्बु, खश, शेर्पा, तामाङ्ग, थारु आदि सयौं राष्ट्रिय भाषा र संस्कृतिलाई फस्टाउन सघाएको छ र यहाँका वैदिक तान्त्रिक, वैष्णव, शैव, शाक्त, जैन, बौद्ध, सिख आदि धर्म-सम्प्रदाय तथा चार वर्ण र नेवार, शेर्पा, राई, मगर, गुरुङ्ग, तामाङ्ग लिम्बु, मैथिल आदि जातजातिहरूमा धार्मिक, सामाजिक सहिष्णुताको सञ्जीवनी दिएर जीवित

राखेको छ । नेपाली संस्कृति र सभ्यतालाई समग्र रूपमा जन्मदेखि मरणसम्म र त्यसपछिका लौकिक–पारलौकिक संस्कार, यज्ञकर्म, रीति-थिति, विधिविधान, सामाजिक मान्यता-मर्यादाको स्रोत वैदिक वाङ्मय नै रही आएको छ । वैदिक सभ्यता र संस्कृतिको केन्द्र वसिष्ठाश्रम (देवघाट), व्यासाश्रम (दमौली), कौशिकाश्रम वा विश्वामित्राश्रम (कोसी-कोकाक्षेत्र, वराहक्षेत्र) याज्ञवल्क्य-जनकनगरी जनकपुर आदिले यस तथ्यको साक्ष्य दिइरहेछन् । यसरी राष्ट्रको समष्टिगत एकता अखण्डता कायम गर्नमा वैदिक संस्कृतिको ठूलो योगदान रहेको छ ।

विश्वको जेठो साहित्य भनिने ऋग्वेदको प्रथम मण्डलका २४-३० सूक्तका करीब १०० मन्त्र विश्वामित्रका धर्मपुत्र शुनःशेपद्वारा दृष्ट छन् । वसिष्ठका नाति शक्तिका छोरा पराशरद्वारा दृष्ट मन्त्रहरू ऋग्वेदको प्रथम मण्डलका ६५-७३ सूक्तका करीब ६० मन्त्र छन् । महर्षि विश्वामित्रका करीब २३ सूक्त मन्त्रहरू ऋग्वेदको तेस्रो मण्डलमा छन् । महर्षि कौशिक विश्वामित्रले कोसीलाई आफ्नै बहिनीको रूपमा लिएका छन् । ब्रह्मर्षि वसिष्ठसँग सम्बद्ध मन्त्र ऋग्वेदको सप्तम मण्डलमा लगभग पूरै छ । शतपथ-ब्राह्मणको १४ औं काण्ड(वृहदारण्यकोपनिषद्)मा पाइने राजर्षि जनकका सभासद् महर्षि याज्ञवल्क्य र उनकी धर्मपत्नी मैत्रेयी तथा परमविदुषी गार्गीको शास्त्रार्थ-प्रसङ्गले पनि नेपालको मिथिलानगरीलाई वेद-ब्रह्मविद्याको केन्द्रको रूपमा प्रस्तुत गरिरहेको छ ।

यसै गरी सीतोपनिषत्, मुद्गलोपनिषत् आदिले पनि नेपालका प्राचीन विभूतिको वैशिष्ट्य स्पष्ट गरेको छ । महाभारतकालका शङ्ख र लिखितका आश्रम सङ्खुवासभा, पल्लोकिरातका प्राचीन राजा एलम्बर (एकलव्य) आदिले पनि नेपालको प्राचीनता देखाउँदछन् भने श्रीरामचन्द्रले राजा दशरथलाई नेपालको मुक्तिक्षेत्र, वराहक्षेत्रको यात्रा गराएको प्रसङ्गले पनि उक्त कुरा दर्शाएको छ । योगी नरहरिनाथको आध्यात्मिक नेपालले यसबारे अझ बढी तथ्य प्रस्तुत गरी नेपालको हिमाली उपत्यका प्राचीन वैदिक युगको उद्भवस्थलको रूपमा रहेको कुरामा महत्त्वपूर्ण प्रकाश पारेको छ । यसप्रकार वेद र नेपालको सान्दर्भिकताको प्रंसग विशेष महनीय र मननीय हुन गएको छ ।

-ऋ. रा. पो.

वैष्णव दर्शन- वैष्णव दर्शन ईश्वरवादी दर्शन हो। ईश्वरवादको प्रयोग दुई दृष्टिकोणले हुन्छ । सामान्यतः ईश्वरलाई स्वीकार गर्ने दर्शन ईश्वरवादी हो, तर विभिन्न अर्थमा ईश्वरलाई विश्वव्यापी (Immarent) र विश्वातीत (Transcendent) स्वीकार गर्नुको साथै धार्मिक भावनाको सन्तुष्टिको निम्ति ईश्वरलाई व्यक्तित्वपूर्ण मान्नु नै ईश्वरवाद हो र यस्तो ऐतिहासिक विकासको क्रममा भएको गैल्लवेले मानेका छन् । ईश्वरवादले ईश्वरलाई व्यक्तित्वपूर्ण, अनन्त, सर्वगुणयुक्त, सर्वज्ञ र एक मान्दछ जो सृष्टिकर्ता र पालनकर्ता पनि हो। ईश्वर दयालु भएकोले मानिसको भावना र कष्टलाई सुनेपछि हटाउन सक्षम हुन्छ । तसर्थ ईश्वर उपास्य र मानिस उपासक हो र उपासनामा व्यक्तिको ईश्वरसित मात्र सम्वन्ध (Communion) सम्भव हुन्छ । सबै वस्तु र मानिसहरू ईश्वरमाथि आश्रित छन् । मानिसको आफ्नो अस्तित्व छ र ईश्वरले उसलाई स्वतन्त्र इच्छा प्रदान गरेको छ जसले गर्दा मानिसका नैतिक र धार्मिक प्रयत्नहरू अर्थपूर्ण हुन जान्छन् ।

वैष्णव दर्शनको केन्द्रविन्दु विष्णु भन्ने

देवता हो जुन नामबाट नै प्रस्ट हुन्छ। देवता वा देवत्वको सम्बन्ध धर्मसित नै रहन्छ। हुन त 'वैष्णव' शब्द आजको समाजमा बढी नै प्रचलित शब्द हो र यस शब्दको प्रयोग तीन रूपमा भएको पाइन्छ। सामान्यत: 'वैष्णव' भन्नाले यस्तो व्यक्तिको बोध हुन्छ जो माछा, मासु, रक्सी आदिको प्रयोग आफ्नो जीवनमा गर्दैन। अर्थात् विशुद्ध शाकाहारी व्यक्तिलाई सामान्य बोलचालको भाषामा वैष्णव भन्ने परम्परा गाँउघरमा देखिन्छ। बृहत् अर्थमा, वैष्णव भन्नाले त्यस्तो व्यक्ति बुझिन्छ जो अर्काको पीडा वा कष्टलाई आफ्नो पीडाको रूपमा अनुभव गरी पूर्ण अहिंसक बन्न खोज्दछ। महातमा गान्धी यसै रूपमा यस शब्दलाई लिनुहुन्थ्यो। दार्शनिक अर्थमा वा विशेष अर्थमा विष्णुलाई परमात्मा, परमतत्त्व वा परमसत्ताको रूपमा स्वीकार गर्ने व्यक्ति वा मतलाई वैष्णव भन्दछन्। वर्तमान कालमा, लक्ष्मी-विष्णु, राधा-कृष्ण र सीता-रामका तीनै जोडी (Pair) लाई एउटै विष्णुको विभिन्न युगमा विभिन्न अवतारको रूपमा स्वीकार गरी वैष्णव धर्म र दर्शनलाई बढी फराकिलो वा उदार बनाई सबै सानातिना मत वा पन्थहरूलाई समन्वय गरी व्यापक र सशक्त दर्शनको रूपमा उभिएको पाइन्छ। यस सम्बन्धमा केदारनाथ तिवारी भन्दछन्– "विष्णुको अवतारको रूपमा रामको तुलनामा कृष्ण बढी लोकप्रिय सिद्ध भएका छ र वैष्णव भक्तिमत रामको तुलनामा कृष्णको वरिपरि बढी केन्द्रित भएको छ, विष्णुको आफ्नो मौलिक रूपमा पूजा कम लोकप्रिय छ र विष्णुको पूजा र आदर विभिन्न मतहरूबाट राम र कृष्णका दुई अवतारको वरिपरि हुन्छ। यस लेखलाई दुइ भागमा बाँड्ने प्रयास भएको छ।

प्रथम भाग

विष्णुले एक्कासि सर्वोच्च देवत्व पाएका हैनन्। ऋग्वेदमा प्राकृतिक शक्तिको रूपमा पूज्य भएका देवी-देवताहरूमध्ये सर्वप्रथम वरुणलाई विश्वको पालनकर्ता र नैतिक व्यवस्थापकको रूपमा र पछि इन्द्रलाई प्रमुख देवताको रूपमा लिइएको प्रस्ट हुन्छ, तर इन्द्रले उच्चतम स्थान प्राप्त गर्न सकेनन्। हुनत आर्यका देवताहरूको सङ्ख्या३३ रहेको बताइन्छ, तर ती तीन भागमा विभाजित थिए। यिनीहरूमा मुख्य मित्र, वरुण, इन्द्र, मरुत्, अग्नि, सोम आदि छन्। यिनीहरूको सँगसँगै शिवको वर्चस्व पनि आदिकाल देखि नै रहेको पाइन्छ। शिवको सम्बन्ध रुद्रसँग छ। यो पनि आदि प्रकृतिदेव हो जुन हुरी-बतासको देवता हो र यसले आफ्नो छोरा मरुत्को सहयोगबाट विनाशलाई फैलाउँदछ। पछि यो शिवको रूपमा शुभसित सम्वद्ध भएको छ। हुनत डा. याकूव मसीहले शिवलाई आर्येतरका देवताको रूपमा स्थापित गर्ने प्रयास गरेका छन्, तर प्रो. हिरियन्ना विष्णु र शिवले आर्यावर्तको छुट्टाछुट्टै प्रदेशको देववादमा प्रमुखता पाएको देख्दछन्। शिव झैं विष्णु पनि पुरानो वैदिक देवता हो र ऋग्वेदमा एउटा सानो (Minor) देवताको रूपमा वर्णित भई अन्य देवताहरू सरह देखिन्छ। त्यहाँ यसको सम्बन्ध इन्द्रसँग रहेको छ र पछि इन्द्रको कान्छा भाइको रूपमा ज्ञात हुन्छ। ब्राह्मणग्रन्थहरूमा विष्णुको स्थिति अलि उच्च भएको पाइन्छ। यज्ञहरूमा प्रजापतिको सँगसँगै प्रतिष्ठित भएको देखिन्छ र विष्णुको स्थान क्रमश: अकासिदै गई प्रजापतिभन्दा माथि पुगेको पाइन्छ। शतपथब्राह्मणमा प्रजापतिले कछुवा र सुँगूरको रूप धारण गरेको छ जुन पछि गएर विष्णुका अवतारहरूका रूपमा मानिन्छन्।

स्टेन कोनाउ (Sten Konow) जस्ता विद्वान्हरूकोमततानुसार विष्णु ऋग्वेदमा एउटा

सहयोगी ईश्वरको रूपमा रहे पनि एक प्रमुख देवताको रूपमा हुनुपर्ने थियो जसले गर्दा विष्णु पछि एउटा जटिल चरित्रको रूपमा विकसित हुँदै अन्य देवताहरूको कामलाई अपनाई सर्वोच्च देवको रूपमा प्रतिष्ठित भयो । यससम्बन्धमा 'आखिर कुन किसिमले सहयोगीको अवस्थाबाट सर्वोच्च ईश्वरको रूपमा विकसि भयो त ?' भन्ने प्रश्नको जवाफ स्वयं दिँदै भन्दछन्– या त सिता विष्णुको प्रकृति वा स्वरूपमा केही यस्ता तत्त्वहरू थिए जसको वर्णन कविहरूले ऋग्वेद र अन्य प्राचीन कृतिहरूमा गरेका थिए जसले पछि विष्णुलाई प्रमुख स्थान सम्म पुऱ्याए वा विष्णुको चरित्रका ती विशेषताहरू तात्कालिक लेखहरूबाट दवाइएका थिए, जुन कृतिहरू हामीलाई प्राप्त भए ।

यस सम्वन्धमा प्रसिद्ध भारतीय शास्त्रवेत्ता हप्किन्सकोमतानुसार विष्णुको बस्ने ठाउँ वा पदले, जुनपछि स्वर्गको रूपमा चिनियो, विष्णुलाई सर्वोच्च स्थानमा पुऱ्याउन सहयोग पुऱ्यायो, किनकि त्यो स्थान मृत आत्माहरूको निवास स्थान बन्यो । ए. बी. कीथअनुसार ऋग्वेदिक कालमा सवै देवताहरूको सापेक्षिक प्रमुखता न देखाइएकोले विष्णुको चरित्र-विकास प्रस्ट हुन सकेन, किनकि ऋग्वेदिक ऋषिहरूको अभिरुचि बढी विस्तृत थिएन । रुबेन (Ruben) जस्ता विद्वान्हरूले विष्णुको विशिष्टतालाई यस आधारमा बढेको स्वीकार गरेका छन् कि विष्णुका चरित्र र कार्यहरू 'पूर्व आर्य' वा अनार्यहरूमा बढी महत्त्वपूर्ण थिए । वैष्णव मतको प्रारम्भिक अवस्थामा आर्येतर तत्त्वहरू पनि क्रियाशील थिए ।

विष्णुलाई विभिन्न वनस्पति र खाद्य पदार्थहरूसित जोड्ने परम्परा छ । विष्णुलाई सौर देवताको रूपमा स्वीकार गर्ने परम्परा पनि छ । K. F. Johansson जस्ता विद्वान्हरूले विष्णुलाई सौर-पक्षीको रूपमा लिएका छन् भने Hopkins ले विष्णुलाई गतिको देवताको रूपमा स्वीकारेका छन् । Macdonell ले पनि यसै रूपमा विष्णुलाई लिएका छन् । वैदिकेतर काल र विशेष रूपमा महाभारतकालमा इन्द्र, विष्णु, ब्रह्मा, प्रजापति, अग्नि आदिलाई सूर्यको रूपमा लिइएका पाइन्छ र यो कुरा सहस्रांशु शब्दबाट व्यक्त भएको छ ।

विष्णुको सम्बन्ध एउटा उदार, दयावान् र सुख-सम्पत्ति दिने देवताको रूपसित शुरूदेखि नै रहेको पाइन्छ । विष्णुलाई आकाश, पृथ्वी र सर्वव्यापी वातावरणबाट राम्राराम्रा वस्तुहरू आफ्ना दुवै हातभरि दिनू भनी गरिएका प्रार्थनाहरू छन् । तैत्तिरीय संहितामा विष्णुबाट सन्तान, सम्पत्तिका साथसाथै सुस्वास्थ्य र सुरक्षाको प्राप्ति हुन्छ भन्ने विश्वास व्यक्त भएको पाइन्छ ।

ऋग्वेदमा विष्णुलाई इन्द्रका मित्रको रूपमा मात्र नराखी शक्तिको तुलनामा समान र बढी नै मानेको पाइन्छ, किनकि जब इन्द्रले वृत्रलाई पानी रोक्न एक्लै आफूलाई सक्षम नपाई विष्णुसित सहयोग मागेर आफ्ना काममा सफलता पाएको देखिन्छ (ऋ. ८, १००, १२) । ऋग्वेदमा यस्ता जिकिरहरू पनि छन् जसमा त्यसै लडाइँको संदर्भमा इन्द्रको जीवनशक्ति बढाउनको निम्ति विष्णुले सोमरसको मादकतालाई बढाएको उल्लेख छ । रामायण, महाभारत र रघुवंशमा पनि विष्णु इन्द्र र अन्य देवताहरूबाट अप्ठयाराहरूलाई बचाउने ठूला देवताको रूपमा प्रतिष्ठित भएको पाइन्छ ।

विष्णुलाई नारायणको रूपमा प्रतिष्ठित गर्ने अवधारणा वेदको पछिल्लो अवधिमा विकसित भएका पाइन्छ । 'सूक्त' पुरुष हेर्दा आदि 'नर' पुरुष जसबाट सम्पूर्ण विश्व नै

उत्पन्न भएको बताइन्छ, त्यसको सन्तानको रूपमा नारायणलाई लिने परम्परा पनि देखा पर्दछ । ब्राह्मणग्रन्थहरूमा नारायण सर्वोच्च रूपमा वर्णित रहेको पाइन्छ र नारायणको विष्णुसित नै एकात्म्य भएको छ, विष्णु-नारायण धारणाको रूपमा यो उदित भयो र महाभारतकालमा एउटा अर्को धारणा पनि यसमा मिश्रित हुन गयो जसलाई भागवत ईश्वरवादको संज्ञा दिइन्छ । यस धारणाको उत्पत्ति प्रो. हिरियन्नाअनुसार सम्भवत: गङ्गा-जमुनाको मध्यदेशमा जहाँ उपनिषत्‌हरूको रचना भयो, त्यसभन्दा पश्चिम भागतिर भयो र यस मतको स्थापना बुद्धभन्दा पूर्व श्रीकृष्णबाट भयो जो आर्यजातिका एउटा नायक नै थिए ।

भागवत धर्ममा तीनवटा मुख्य धारणाहरू सम्मिलित छन्– वैदिक आदित्य विष्णु, नारायण र वासुदेव कृष्ण । डा. बलदेव उपाध्यायअनुसार पाञ्चरात्रको दोस्रो नाम भागवत धर्म र साक्षात् धर्म थियो । मुख्य देवता वासुदेव कृष्ण हो जो सात्वत वा वृष्णिजातिको नायक थियो । जे. गोन्डाअनुसार महाभारतमा कृष्णसम्प्रदायको विकास भइराखेको पाइन्छ । त्यसमा कृष्ण एउटा मानिसको रूपमा सरदार वा लडाकु, मानवेतर नायक, मोक्षको एउटा बाटो र सिद्धान्तको शिक्षकको रूपमा, ईश्वरको एउटा अवतार, सर्वेश्वर र विष्णुको अवतारको रूपमा देखिन्छ र सर्वेश्वरको रूपमा विश्वास तुलनात्मक दृष्टिले आधुनिक हो । कृष्ण किन विष्णु मानिएका भन्ने प्रश्नको सन्दर्भमा गोन्डाअनुसार विष्णु दयावान् र परोपकारी रहेकोले जहिले पनि मानवजातिलाई दु:खबाट मुक्त गर्न र देवताहरूलाई समेत असुरहरूबाट सुरक्षा प्रदान गर्न महान् सहायकको रूपमा थियो र यो विचार नै राम, कृष्ण, बुद्धलाई अवतारको रूपमा प्रतिष्ठित गर्न उपयुक्त रहेको छ, किनकि यी उदार नायकहरूले मानिसमात्रको कल्याणकर्ताको रूपमा विष्णुको प्रतिनिधित्व गरेका छन् । महाभारतको लडाइँमा कृष्णबाट पाण्डवहरूको सहायता अस्त्रशस्त्र नउठाई उपस्थितिमात्रबाट भएको घटना वैदिक युगमा विष्णुले इन्द्रलाई वृत्रको संहारमा खेलेको भूमिका जस्तो नै देखिन्छ । त्यस्तै, रामायणमा राम र लक्ष्मणलाई इन्द्र र विष्णुसित तुलना गरेको पाइन्छ र इन्द्रजित् र लक्ष्मणको लडाइँलाई इन्द्र र वृत्रको लडाइँ जस्तो मानी वर्णन गरिएको देखिन्छ ।

भागवत वा पाञ्चरात्र मतमा परब्रह्म अद्वितीय, दु:खरहित, नि:सीम सुखानुभवरूप, अनादि र अनन्त हो । यो सबै प्राणीमा बस्छ र सम्पूर्ण जगत्‌मा व्याप्त, स्थित र निर्विकार छ । सम्पूर्णभूतवासी भएकोले यो वासुदेव हो र सम्पूर्ण आत्माहरूमा श्रेष्ठ भएकोले यो परमात्मा हो । यो अत्यन्त, प्रधान, अनन्त, अपरिचित, अचिन्त्य, ब्रह्म, हिरण्यगर्भ र शिव आदि नामहरूले विख्यात छ । पाञ्चरात्रमा परब्रह्म निर्गुण र सगुण दुवै रूपमा छ । अप्राकृत गुणहरूले रहित भएकोले यो निर्गुण हो र ज्ञान, शक्ति, ऐश्वर्य, बल, वीर्य र तेज आदि जगत् संचालनको लागि कल्पित गुणहरूले युक्त भएकोले यो सगुण हो । ब्रह्म जगत्‌को उपादान र निमित्त दुवै कारण हो । ब्रह्मले कुनै सहायता विना, स्वतन्त्रतापूर्वक आफैंबाट सृष्टि गर्दछ । "सर्वकारणकारण" विशेषण यसै सर्वशक्तिपूर्ण सत्ता र स्वतन्त्रताको द्योतक हो । ईश्वरको शक्तिको सामान्य नाम 'लक्ष्मी' हो । दुवैमा अद्वैत देखिन्छ । तर अद्वैत छैन । प्रलयको अवस्थामा जब प्रपञ्चको लय हुन्छ त्यस अवस्थामा पनि दुवैमा पूर्ण ऐक्य हुँदैन र त्यस अवस्थामा नारायण र नारायणी शक्ति एकत्व धारण गर्दछन् जुन सम्बन्ध धर्म र धर्मीबीच, चन्द्र र चन्द्रिकाको बीच वा सूर्य

र तापको बीच रहन्छ, यसलाई आनन्द, स्वतन्त्रता, श्री, पद्मा आदि संज्ञा पनि दिइएका छन्। ईश्वरको यो आत्मभूता शक्ति प्रारम्भिक कालमा कुनै अचिन्त्य कारणको प्रभावले जगत्को रचनामा प्रवृत्त हुन्छ। सृष्टिकालमा लक्ष्मीका दुईवटा रूप हुन्छन्– "क्रियाशक्ति र भूतशक्ति । ईश्वरको जगत् उत्पन्न गर्ने संकल्पलाई 'क्रियाशक्ति' भन्दछन् र जगत्को परिणतिलाई 'भूतशक्ति' भन्दछन् । यी दुवै शक्तिको उपस्थितिमा ईश्वर जगत्को सृष्टि, पालन र संहार आदि क्रियाको उत्पादक हुन्छ । लक्ष्मीशक्तिको प्रथम उत्पादन वा आविर्भावलाई शुद्धा शक्ति वा 'गुणोन्मेष' भन्दछन् । जुन रूपमा शान्त तरङ्गरहित समुद्रमा प्रथम बुद्बुद (बुलबुल) झैं परबह्ममा ज्ञानादि छ: गुणहरूको पहिलो उदय हुन्छ। यसै शक्तिको विकासद्वारा जगत्को सृष्टि सम्पन्न हुन्छ ।

भगवान् जगत्को कल्याणको निम्ति स्वत: चार रूप धारण गर्दछ– व्यूह, विभव, अर्चावतार र अन्तर्यामी अवतार। छ: गुणहरूमध्ये दुईदुई गुणहरूको प्रधानताले तीन व्यूहहरूको सृष्टि हुन्छ– सङ्कर्षणमा ज्ञान र वलको प्रधानता रहन्छ,प्रद्युम्नमा ऐश्वर्य र वीर्यगुणहरूको अनि अनिरुद्धमा शक्ति र तेजको प्रधानता रहन्छन् । यी तीनैको सृजनात्मक शिक्षणात्मक दुवै कार्य रहन्छ । सङ्कर्षणबाट जगत्को सृष्टि र पाञ्चरात्रको उपदेश, प्रद्युम्नबाट पाञ्चरात्र-मार्गसम्मत क्रियाहरूको शिक्षण र अनिरुद्धबाट मोक्षतत्त्वको शिक्षण हुन्छ । चौथो वासुदेव हो ।

विभव भन्नाले अवतार वुझिन्छ जसका सङ्ख्या ३९ छन्। विभव दुई प्रकारको हुन्छ– मुख्य र गौण । मुख्य विभवको उपासना मुक्तिको लागि गरिन्छ भने गौण विभवको पूजा भक्तिको लागि गरिन्छ । अर्चावतार भन्नाले पाञ्चरात्र विधिबाट ढुङ्गा आदिको मूर्तिलाई पवित्र गरी अवतारको रूप दिनु नै हो र सर्वसाधारण यसको उपयोग गर्छन्। अन्तर्यामी भन्नाले सबै प्राणीहरूको हृदयमा बसी सम्पूर्ण कार्यहरूको नियन्त्रण गर्ने भगवान हो। यो जगत् ईश्वरको लीला हो। जुन रूपमा राजा सम्पूर्ण इच्छा पूरा भए तापनि लीलापूर्ण क्रीडा गर्दछन् त्यस्तै वासुदेव लीला गर्दछन् ।

जीव स्वभावत: सर्वशक्तिशाली, व्यापक र सर्वज्ञ हुन्छ, तर सृष्टिकालमा भगवान्को तिरोधानशक्तिले जीवको विभुत्व, सर्वशक्तिमत्त्व र सर्वज्ञत्वको तिरोधान गरी जीवलाई अणुरूपमा परिणत गरिदिन्छ र जीव 'बद्ध' हुन थाल्छ, अनि पूर्वजन्मको कर्मअनुसार जाति, कर्म र भोग प्राप्त गर्दछ र भवचक्रमा घुम्न थाल्छ। जीवका दु:खलाई हेरी भगवान्को हृदयमा कृपाको उदय हुन्छ र भगवानको कृपा र करुणाबाट मानिस वैराग्य र विवेक प्राप्त गर्दछ र मोक्षतिर प्रवृत्त हुन्छ भक्ति यस दु:खद संसारबाट जीवलाई मुक्त गर्ने मुख्य साधन हो, भगवान्लाई निष्कपटरूपले म अपराधी हुँ, निराश्रय हुँ, गरीब हुँ र तपाईं मात्र मेरो बाटो हुनुहुन्छ, शरण्य हुनुहुन्छ भनी प्रार्थना गर्नुपर्छ अनि भगवान्ले कृपा गर्दछ ।

हुनत दशौं शताब्दीतिर दक्षिणभारतको तमिलप्रदेशमा वैष्णव धर्मको बढि उन्नति भयो जसको विशेष श्रेय आचार्य रङ्गनाथमुनि (८३४-९२४) इ., यामुनाचार्य, पुण्डरीकाक्ष, राम मिश्र आदिलाई छ, तर त्यसभन्दा पूर्व 'आलवार' भन्ने वैष्णव सन्तहरूले नारायणका सच्चा भक्तका रूपमा मातृभाषा तमिलमा भक्तिरसका धाराहरू पद्यका रूपमा वगाए। यिनका सङ्ख्या १२। यिनीहरूमा मुख्य हुन्– नम्मालवार, तिरुमङ्गै, आदि तल्ला जातिका थिए । शुरूका आलवारहरूको नाम हो– पोयगै आलवार, भूतत्तालवार, पेभान्नवार,

तिरुमदिसै अलवार, नम्मालवार वा पराङ्कुश मुनि वा शठकोपाचार्य, मधुरकवि, कुलशेखर, पेरिय आलवार, गोदा वा आण्डाल, तोण्डर डिप्पोलि, तिरुप्पन र तिरुमङ्गैआ आलवार हो ।

दोश्रो भाग

वैष्णव दर्शनका चारवटा सम्प्रदायहरू छन्– श्रीवैष्णव सम्प्रदाय, ब्रह्मसम्प्रदाय, रुद्रसम्प्रदाय र सनक-सम्प्रदाय । यिनीहरूको प्रादुर्भाव भगवान्ले क्रमश: लक्ष्मी, ब्रह्मा, रुद्र र सनत्कुमारबाट गराएको विश्वास गरिन्छ । यिनका प्रधान आचार्यहरूमा क्रमश: रामानुजले मध्व वा आनन्दतीर्थले द्वैतवादलाई, आचार्य विष्णुस्वामी र बल्लभले शुद्धाद्वैतलाई र आचार्य निम्बार्कले शुद्धाद्वैतमको प्रचार गरेका थिए। यी सबैले पाञ्चरात्रको प्रामाणिकतालाई स्वीकार गरेका छन्, तर श्रीवैष्णव मतमाथि पाञ्चरात्रको विशेष प्रभाव छ । विष्णुपुराणलाई रामानुजले र श्रीविशिष्टाद्वैतलाई, भागवतलाई बल्लभ र चैतन्यले स्वीकार गरेका छन् ।

रामानुजका दर्शनमा तीनवटा तत्त्वहरू छन्– चित्, अचित् र ईश्वर। चित् भन्ने भोक्ता जीव, अचित् भन्ने भोग्य जगत् र ईश्वर भन्ने सर्वान्तर्यामी हो। जीव र जगत् यथार्थत: नित्य र स्वतन्त्र पदार्थ हुन्, तैपनि ईश्वरअन्तर्गत नै हुन्, किनकि अन्तर्यामी रूपमा ईश्वर दुवैमा विद्यमान छ । ईश्वर विशेष्य हो र चित् र अचित् विशेषण हुन् । ब्रह्म, अद्वैतरूप नै हो, किनकि अङ्गभूत चित् र अचित् अङ्गीदेखि छुट्टै छैनन् । तसर्थ यो मत विशिष्टाद्वैत नै भनिन्छ । ईश्वर सम्पूर्ण जगत्को अभिन्न निमित्त र उपादान कारण हो। सृष्टिको उद्देश्य लीला हो जुन किसिमले बालकहरू खेलौनामा खेल्दछन् त्यसरी ईश्वरले जगतनै उत्पन्न गरी खेल्दछ। सृष्टि र प्रलय भन्नाले स्थूल र सूक्ष्म रुप नै बुझिन्छ। प्रलयकालमा जीव र जगत् सूक्ष्म रूपमा रहेकोले सूक्ष्मचिदचिद्विशिष्ट ईश्वर 'कारणावस्थ ब्रह्म' को रूपमा रहन्छ भन्ने सृष्टिकालमा स्थूल रूप धारण गरेकोले स्थूल चिदचिद्विशिष्ट ईश्वर 'कार्यावस्थ' ब्रह्मको रूपमा चिनिन्छ। जगत्को रक्षा र भक्तहरूमाथि कृपा गर्नको लागि ईश्वरले पाँचरूप धारण गर्दछ– पर, व्यूह, विभव, अन्तर्यामी र अर्चावतार । सम्पूर्ण कल्याणगुणले युक्त भगवान् नारायणको अनुग्रहबाट नै जीव यस संसारबाट मुक्त हुन्छ । मुक्तिको लागि कर्म आवश्यक हो, वेदविहित कर्महरूको अनुष्ठानबाट चित्तशुद्धि हुन्छ र चित्त शुद्ध भएपछि ब्रह्मलाई ज्ञानकर्मजिज्ञासा उत्पन्न हुन्छ । ज्ञान र कर्मबाट भक्ति उत्पन्न हुन्छ । मुक्तिको प्राप्तिमा भक्तियोग नै प्रधान हो। भक्तिमा पनि प्रपत्ति वा शरणागति नै मुख्य हो। टैकलमतका संस्थापक श्री लोकाचार्यले प्रपत्तिको लागि कर्मको अनुष्ठानलाई आवश्यक मानेका छैनन् । जुन किसिमले बिरालाका बच्चाहरू नि:सहाय भावले आफ्नी आमाको शरणमा नआएसम्म तिनीहरूकी आमाले आफ्नो मुखले समातेर तिनीहरूलाई एक ठाउँबाट अर्को ठाउँमा लग्दिन्, त्यसरी नै नारायणको अनुग्रहशक्तिको उदय भक्तहरूको दीन-दशाको निरक्षिणबाट स्वत: हुन्छ । तर बडकेले मतका संस्थापक आचार्य वेदान्त देशिकले बाँदरका बच्चाहरूको उदाहरण प्रस्तुत गर्दै प्रपत्तिको लागि कर्मको अनुष्ठानलाई आवश्यक मान्दछन् । प्रपत्तिद्वारा वशीभूत भगवान्ले जीवलाई पूर्ण ज्ञान प्राप्त गराउँछ जसको परिणामस्वरूप ईश्वरको प्रत्यक्ष ज्ञान हुन्छ । मुक्तिको लागि ईश्वरको साक्षात् अनुभव नै अन्तिम साधन हो ।

यस मतअनुसार मुक्त आत्मा ईश्वरसमान

हुन्छ, एकात्म्य हुँदैन अर्थात् आत्माले ब्रह्मको स्वरूप र गुण निश्चय नै प्राप्त गर्दछ, तर ब्रह्मसित मिलेर एक हुँदैन । रामानुज पनि विदेह मुक्ति नै मान्दछन् र वैकुण्ठमा भगवान्‌को सेवक बन्नु नै परम मुक्ति हो ।

(२) द्वैतवाद

वैष्णव सम्प्रदायको दोस्रो मत द्वैतवाद हो र आचार्य मध्वअनुसार परमात्मा साक्षात् विष्णु हो जुन अनन्त गुणयुक्त हो । ज्ञान र आनन्द आदि कल्याणगुण ईश्वरको शरीर हो । अतः शरीर भए तापनि ईश्वर नित्य, सर्वस्वतन्त्र छ। यो एक भए तापनि अनेक रूप धारण गर्दछ र प्रत्येक रूप पूर्ण छ। लक्ष्मी परमात्माको शक्ति हो। यो परमात्माअन्तर्गत बस्छिन् तर छुट्टै छिन् । मध्वले शक्ति र शक्तिमान्‌मा पूर्ण अभेदलाई स्वीकार गरेका छैनन् । यस मतले ईश्वर वाहेक जीव वा आत्मा र जडको अस्तित्वलाई स्वीकार गरेको छ जुन सनातन र पूर्ण रूपमा यथार्थ हुन्। तर यी दुवै ईश्वरमाथि आश्रित छन्। जीवात्माहरू असङ्ख्य, अणुरूप र चेतना तथा आनन्दले युक्त छन् । आफ्ना कर्मअनुसार यी भौतिक शरीर, इन्द्रिय र मस्तिष्कले युक्त भई दुःखका भागी बन्दछन् । आदिजड प्रकृति हो र ईश्वरको प्रभावले जब ईश्वर सृष्टि गर्न चाहन्छ तब प्रकृति विभिन्न भौतिक पदार्थहरूमा विकसित हुन्छ र प्रलयको वेलामा पुनः आफ्नो पूर्वको स्थितिमा फर्कन्छ। सृष्टिको अर्थ सूक्ष्म जडको स्थूल रूप र आत्माको शरीर धारण गर्नु नै बुझिन्छ; जस्तै आफ्नो कर्मको फल भोग्नको लागि शरीर धारण गर्दछ। मध्वअनुसार भक्ति मोक्षको एकमात्र साधन हो । श्रवण मनन, ध्यानका साथसाथै तारतम्य–परिज्ञान र पञ्चभेदको ज्ञान आवश्यक छ । ईश्वरबाट जीवको, ईश्वरबाट जडको, जीवबाट जडको, एउटा जीवबाट अर्को जीवको र एउटा जड पदार्थ र अर्को जड पदार्थकोबीचको भेद नै पञ्चभेद हो । यसै पञ्चभेदको ज्ञान मुक्तिको साधन हो । ईश्वरको नैसर्गिक अनुग्रहबेगर जीवले सामान्य कार्य पनि गर्न सक्दैन । परमशक्ति उत्पन्न भएपछि ईश्वरको अनुग्रह प्राप्त हुन्छ, अनि मोक्ष प्राप्त हुन्छ। मोक्ष चार थरीको हुन्छ– कर्मक्षय, उत्क्रान्ति, आर्चिरादिमोक्ष र भोग। भोग पनि ४ थरीको हुन्छ– सालोक्य, सामीप्य, सारूप्य र सायुज्य । सायुज्य सबभन्दा श्रेष्ठ हो र यसमा जीव भगवान्‌को शरीरमा प्रवेश गरी उनको शरीरबाट आनन्दभोग गर्दछ र यो मध्वको दर्शनको एक विशेषता हो ।

(३) भेदाभेद (द्वैताद्वैत)

निम्बार्कको भेदाभेद-दर्शनमा चित् अचित् र ईश्वरको स्वरूप रामानुजको झैं नै छ । उनले ब्रह्मको कल्पना सगुण रूपमा गरेका छन् जुन सम्पूर्ण प्राकृत दोषहरू र अविद्या आदिले रहित र सम्पूर्ण कल्याणगुणयुक्त गुणले पूर्ण छ । यस जगत्‌का सबै वस्तुहरूमा नारायण भित्र र बाहिर व्याप्त छ । चित् र अचित् रूप विश्व ईश्वरमाथि अवलम्बित छ । परमात्मालाई परब्रह्म, नारायण, कृष्ण, पुरुषोत्तम आदि संज्ञा विभूषित गरिएको छ ।

चित् वा जीव ज्ञानस्वरूप हो र जीव ज्ञानको आश्रय पनि हो जुन रूपमा सूर्य प्रकाशमान छ र साथै प्रकाशको आश्रय पनि छ । जीव अणुरूप हो र सङ्ख्यामा अनेक छ र हरिको अंशरूप पनि हो । अंश भन्नाले शक्ति मात्र बुझ्नुपर्दछ। ईश्वर अंशी हो र जीव शक्तिको रूपमा ईश्वरको अंश हो। प्रकृतिरूप मायाद्वारा बद्ध भएर जीवको ज्ञान सीमित हुन्छ र भगवान्‌को कृपाले मात्र जीवलाई वास्तविक स्वरूपको ज्ञान प्राप्त हुन सक्छ । बद्ध जीव दुईथरीका हुन्छन्– मुमुक्षु, मुक्तिको लागि इच्छुक) र बुभुक्षु (विषयानन्दको इच्छुक) ।

मुक्त जीव पनि दुई थरीका हुन्छन्– नित्यमुक्त र मुक्तरूप । अचित् भन्ने चेतनहीन पदार्थ हो । यो तीन थरीको हुन्छ–प्राकृत, अप्राकृत र काल (समय) ।

जीव र ब्रह्मको भेदाभेद-सम्बन्धलाई निम्बार्कले स्वाभाविक र प्रत्येक अवस्थामा मानेका छन् । बृद्धावस्थामा सर्वज्ञ ब्रह्मबाट अणुरूप जीव छुट्टै रहेतापनि वृक्षसित पात, सूर्यसित प्रकाश, प्राणसित इन्द्रिय झैं छुट्टै नभएकोले अभिन्न पनि छ । मोक्षको अवस्थामा ब्रह्मसित अभिन्न भए तापनि आफ्नो स्वरूप र व्यक्तित्वलाई गुमाएको हुँदैन । प्रपत्तिबाट भगवान्को कृपा जीवमाथि हुन्छ र कृपाबाट भक्तिको उदय हुन्छ । भक्तिद्वारा भगवान्सित साक्षात्कार हुन्छ । भगवान्मा आपन्न भएर सम्पूर्ण दुःखबाट मुक्त हुन्छ ।

(४) शुद्धाद्वैत

वल्लभको शुद्धाद्वैतमा ब्रह्मलाई मायासित अलिप्त र नितान्त शुद्ध मानेको छ । मायासित सम्बन्धरहित ब्रह्म नै एक अद्वैत तत्त्व हो । श्रीकृष्ण नै परब्रह्म हो जुन लीलाहरूको धाम हो । यो अनेकरूप भए पनि एक हो । स्वतन्त्र भए पनि भक्तपराधीन हो । यो संसार लीलानिकेतन ब्रह्मका लीलाहरूको विलास मात्र हो । यो जगत्कर्तृत्व यथार्थ हो माया-द्वारा कल्पित होइन । वल्लभअनुसार ब्रह्म तीन थरीको हो– (१) आधिदैविक परब्रह्म; (२) आत्मिक अक्षर ब्रह्म (३) आधिभौतिक जगत् । अतः जगत् ब्रह्मरूप नै हो । कार्यकारणमा भेद नहुनुले कार्यरूप जगत् कारणरुप ब्रह्म नै हो । जुन रूपमा लपेटिएका कपडा, फैलाइएका कपडादेखि भिन्न छैन । त्यस्तै आविर्भावदशामा जगत् र तिरोभावरूपमा ब्रह्म एउटै हो । जगत्को आविर्भावकार्य लीला मात्र हो ।

भगवान्लाई जब रमण गर्ने इच्छा हुन्छ तब आफ्ना आनन्दादि गुणहरूका अंशहरूलाई तिरोहित गरी स्वयं जीवरूप धारण गर्दछ र यसको प्रधान कारण खेलको इच्छा मात्र हो, मायाको यससित कुनै सम्बन्ध छैन । जुन किसिमले सुनका विभिन्न आभूषणहरू (सुनका अंश) सुनसित भिन्न छैन । त्यस्तै चेतनअंशी जीव पनि ब्रह्मदेखि अभिन्न छ । जुन किसिमले विभिन्न आभूषणमा परिणत भएर सुनमा विकार उत्पन्न हुँदैन त्यस्तै जगद्रुपमा परिणत भएर ब्रह्ममा कुनै विकार आउँदैन । वल्लभले जगत्को उत्पत्ति र विकास हुन्छ भने कुरा नस्वीकार्ने, अनि जगत्को आविर्भाव र तिरोभावका समर्थक हुन् । अनुभवयोग्य भएर जगत्को आविर्भाव हुन्छ । अनुभवयोग्य नहुनु नै जगत्को तिरोभाव हो । वल्लभले जगत् र संसारमा विभेद गरी जगत्लाई ब्रह्मकोष मानेकोले विनाश सम्भव छैन, तर संसारको नाश सम्भव हुन्छ । किनकि पाँच किसिमका अविद्याबाट जीवद्वारा कल्पित ममतारूप पदार्थलाई संसारको संज्ञा दिइन्छ । अन्धकारअविद्याको सत्ता रहुन्जेल संसार रहन्छ र ज्ञानको उदय भएपछि संसारको नाश हुन्छ ।

भगवत्प्राप्तिको सजिलो बाटो भक्ति हो । ईश्वरका विविध रूपअनुसार मार्ग पनि तीनवटा छन् । कर्ममार्ग आधिभौतिक हो, ज्ञानमार्ग आध्यात्मिक हो । ज्ञानबाट ज्ञानी अक्षर ब्रह्मलाई प्राप्त गर्दछ, तर भक्तिबाट मात्र परब्रह्म सच्चिदानन्दलाई प्राप्त गर्न सकिन्छ । यसैलाई पुष्टिमार्ग भन्दछन् । ईश्वरको पुष्टि वा पोषणको अर्थ हो ईश्वरको अनुग्रह । अतः ईश्वरको अनुग्रहलाई मुक्तिको प्रधान कारण स्वीकार गरेको हुनाले यस मार्गलाई पुष्टिमार्ग भनिएको हो । भक्ति दुई थरीको हुन्छ– मर्यादाभक्ति र पुष्टिभक्ति । ईश्वरको चरणारविन्दको भक्ति मर्यादाभक्ति हो, तर ईश्वरको मुखारविन्दको भक्ति पुष्टिभक्ति

हो । मर्यादाभक्तिमा फलको इच्छा कायम र हन्छ, तर पुष्टिभक्तिमा कुनै पनि किसिमको फलका इच्छा रहँदैन। मर्यादाभक्तिबाट सायुज्य प्राप्त हुन्छ, तर पुष्टिभक्तिमा अभेदबोधन सिद्ध हुन्छ ।

(५) अचिन्त्य भेदाभेद

वल्लभाचार्यका समकालीन महाप्रभु चैतन्यदेवले पनि वैष्णव दर्शनमा आफ्नो विशिष्ट स्थान प्राप्त गरेका छन्। चैतन्यअनुसार जगत्प्रपञ्च सत्यभूत पदार्थ हो, किनकि यो हरिको शक्तिको विलास हो । प्रलयकालमा ईश्वरमा जगत् सूक्ष्म रूपमा उसै अवस्थामा अवस्थित रहन्छ जुन अवस्थामा रात्रिको वेला जङ्गलमा चराहरू अवस्थित रहन्छन्। अचिन्त्य शक्तिले गर्दा ईश्वरदेखि यो प्रपञ्च न त पूर्ण रूपमा भिन्न नै छ र अभिन्न नै छ। अत: यस मतलाई अचिन्त्य भेदाभेदको संज्ञा दिइएको छ ।

वैष्णव दर्शन र धर्मलाई घर-घर सम्म पुऱ्याउने काममा रामानुजका शिष्य रामानन्दले दक्षिणबाट उत्तरमा पुगी अग्रदूतको रूपमा पन्जावदेखि बङ्गालसम्म प्रचार-प्रसार गरे । उनले जीवनको राजनीतिक, सामाजिक र धार्मिक पक्षमा राजतन्त्र, एकपत्नीवाद एकेश्वर वादको क्रमश: प्रचार गरेर ईश्वरको राज्य वा रामराज्यको पुन:स्थापनाको लागि प्रयास गरे। उहाँलाई गान्धी अग्रदूतको रूपमा मान्ने चलन पनि छ । रामानन्दका शिष्यहरूमध्ये कबीर दादू र तुलसीदासको नाम उल्लेखनीय छ। आज पनि वैष्णव सम्प्रदायमा रामानन्दीको प्रमुखता सबैतिर देखा पर्दछ । तुलसीदासको **रामचरितमानस**को योगदानवारे जति लेखे पनि कम हुन्छ ।

वैष्णव दर्शन (जुन ईश्वरवादी दर्शन हो) वैष्णव धर्मसित अविच्छिन्न रूपमा गाँसिएकोले नेपालको सन्दर्भमा धार्मिक दृष्टिले आदिकालदेखि जनजीवनलाई यसले प्रभावित पार्दै आएको देखिन्छ ।

नेपालमा वैष्णव दर्शनको प्रभावको मूल्याङ्कन वैष्णव धर्मको प्रभावकारिताको आधारमा गर्न सकिन्छ। वास्तवमा काठमाडौंका दुई प्रमुख नदी वाग्वती र विष्णुमतीको सम्बन्ध विष्णुसित छ। काठमाडौं उपत्यकाको सृजनामा पनि विष्णु वा कृष्णको भूमिकालाई वैष्णवहरू स्वीकार गर्दछन् । **भाषा-वंशावली**मा र **वराहपुराण** आदिमा यसबारे उल्लेख भएको पाइन्छ । काठमाडौंको चारतिर चारवटा नारायणहरूको स्थापना पनि वैष्णव धर्मको प्रभावलाई प्रस्ट पार्दछ । पूर्वी नेपालको वराहक्षेत्र वैष्णव-धर्मावलम्बीहरूको लागि एउटा ठूलो धर्मस्थल हो । वराह अवतार विष्णुका अवतारहरूमध्ये एक हो ।

जगदीशचन्द्र रेग्मीले वंशावलीको आधारमा तेस्रो शताब्दीतिर वैष्णव धर्मको प्रभावलाई स्वीकार गरेका छन् । **गोपाल-वंशावली**मा राजा हरिदत्त वर्माले विष्णुको मन्दिर बनाएको उल्लेख छ भने नेपाल-संवत् ३२० (वि. सं. १२५७) को इचङ्गु अभिलेखमा सोही राजाले इचङ्गुनारायणको मन्दिरमा सिंह राखेको कुरा लेखिएको छ। लिच्छविकालमा कम्तीमा दुई राजा ध्रुवदेव र भीमार्जुनदेव वैष्णव थिए । दोलाशिखरको मन्दिर, चाँगुनारायणको मन्दिर र विष्णुविक्रान्तको मन्दिरको स्थापना मानदेवले गरेका थिए । हाँडीगाउँको सत्यनारायणको मन्दिरको स्थापना पनि यसै कालमा भएको स्वकिार गर्नुपर्दछ ।

सन् ५६७ ई. को शङ्करनारायण स्वामीलाई अर्पित शिलालेखको एक प्रतिमा आदित्य विष्णु र नारायणको संयुक्त आकारमा संयुक्त ईश्वरको रूपमा 'अर्धसौरीश्वर' शब्दको प्रयोग भएको छ प्रतापादित्यपालअनुसार यसभन्दा पूर्व भारतको पनि कुनै शिलालेखमा

विष्णुलाई सूर्यको रूपमा– स्रष्टारूपमा सम्बोधको गरिएको छैन । जुन वैदिक आदित्य विष्णुको चरित्र हो । यस शिलालेखमा विष्णु वाहेक 'शार्ङ्गपाणि', 'केशव' र 'मुरारि' शब्दहरूको प्रयोग भीमाजुर्नदेवको शिलालेखमा पनि भएको छ । अन्य शिलालेखमा वासुदेवलाई 'गुरु'को रूपमा सम्बोधित गरिएको छ । जयदेवको पशुपतिनाथ शिलालेखमा 'विष्णु' र 'पद्मनाभ' दुवै शब्दहरूको प्रयोग भएको छ र यसको समय १५९ साल र तदनुसार ७३७ इ. हो । यसभन्दा १०० वर्षपूर्व नै मानदेवको चाँगुनारायणको शिलालेखमा 'हरि' नाम अङ्कित छ । यस किसिमले हरि, केशव, नर सिंह, नारायण, वासुदेव, विष्णु र पद्मनाभ जस्ता नामहरू भेट्टाइन्छन् । प्रतापादित्यपालले वैष्णव मूर्तिहरूको आधारमा भागवत परम्पराको विकासलाई स्वीकार गरेका छन् जुन भारतमा इ. सन्का प्रारम्भिक शताब्दीहरू र गुप्तकालमा बढी प्रभावशाली थियो ।

ठकुरी र मल्ल राजाहरू पूर्णत: हिन्दू थिए, तर शैव मतको आदर पनि गर्दथे । **महिरावणवध** नाटकको पाण्डुलिपिको रचना ने. सं. ४५७ तदनुसार इ. सन् १३३७ मा भयो । त्यसमा राजा जयारिमल्लको वर्णन 'परम वैष्णव' को रूपमा पनि भएको छ, जयस्थिति मल्लको विष्णुप्रतिको भक्ति 'दैत्यनारायण', 'असुरनारायण' र 'दैत्यनारायणावतार' आदि पदवीबाट प्रकट हुन्छ । धर्म मल्लले 'वीरनारायण', ज्योति मल्लले 'दैत्यनारायण' र जययक्ष मल्लले 'श्रीलक्ष्मीनारायण'को पदवी लिएको पाइन्छ । एउटा अर्को पाण्डुलिपि (जस्को रचना ने. सं. ६४०/१५२० ई. सन् मा भएको छ) यसमा राजा जयरत्न मल्लको वर्णन 'कंशनारायणावतार' को रूपमा भएको छ । यस कालका मन्दिरहरूमा अहिलेसम्म पूजा भइरहेको छ; जस्तै– फर्पिङ्गको शिवनारायणको मन्दिर, थानकोटको आदित्यनारायण, भादगाउँको तिलमाधव र गरुडनारायण, इचङ्गुनारायण आदिमा । इचङ्गुनारायणको मन्दिरको रचना विजयकामदेवको पालामा ने. सं. ३२०/१२३० इ. मा भएको छ । राजाहरूमध्ये काठमाडौंका प्रताप मल्ल र पाटनका सिद्धिनरसिंह मल्लले वैष्णव धर्मलाई सर्वप्रथम अँगाले । सिद्धिनरसिंहलाई प्रसिद्ध कृष्णमन्दिरको निर्माण गराए । यस अवधिका महाभारत, रामायण र हरिवंश आदिका प्रतिलिपिहरू भेट्टिन्छन् । विष्णुधर्मको प्राचीन प्रतिलिपि ने. सं. १६७/१०४७ इ. र अर्को प्रतिलिपि ने. सं. ३२०/१२२० इ. सं. को छ । मल्लकालको पछिल्लो अवधिका कृष्ण-सम्प्रदायको प्रमुखता देखिन्छ । रामले काठमाडौंमा बढी लोकप्रियता प्राप्त गरेनन् । काठमाडौंमा हनुमान् र भीमसेनले पनि लोकप्रियता पाए । सरस्वती वा शारदांको पनि पूजा हुन्छ । श्रीलक्ष्मी-सम्प्रदायको लोकप्रियता मानदेवको पालादेखि रही आएको छ ।

नेपाली-साहित्यमा वैष्णव दर्शनको प्रभाव प्रस्टरूपमा देखिदैन, तर समाजमा वैष्णवधर्मको रूपमा यसको प्रभाव अद्यावधि विद्यमान छ । तराईतिरका गाउँघरमा सबभन्दा ठूलो जमात आज पनि वैष्णव पन्थी नै हो । यसको इतिहास २५०-३०० वर्षको छ, सन्दर्भमा सूरकिशोरको नाउँ उल्लेखनीय छ । उहाँले श्री-सम्प्रदायको जनकपुरबाट प्रचार र प्रसार आफ्नो कृतिद्वारा गर्नुभयो । उहाँको साल लगभग २७५ वर्षपूर्वको हो । वराहक्षेत्र पनि वैष्णवहरूको लागि ठूलो तीर्थको रूपमा रही आएको छ ।

श्रीरामानन्दबाट उत्तरी भारतमा वैष्णव सम्प्रदायको जुन लहर चल्यो त्यसबाट नेपाल पनि अप्रभावित रहन सकेन । निश्चित रूपमा

यसको प्रभाव प्रस्ट हुन केही बढी समय लागेको थियो । तर तुलसीको रामचरितमानसको आज घरघरमा पाठ हुने चलन विद्यमान छ । तर विष्णुको अवतारको रूपमा रामलाई एकातिर बढी लोकप्रियता छ, अत: रामनवमी र विवाह-पञ्चमी मनाइन्छ, तर कृष्णको ठूलो पूजा कृष्णाष्टमीको दिन मनाउन पनि कोही हिन्दू बिर्सँदैन ।

– बी. प्र. मि.

व्यङ्ग्य- 'व्यङ्ग्य' संस्कृत-व्याकरणमा 'प्रकाश' अर्थात् 'अभिव्यक्ति' अर्थ दिने अञ्ज्' धातुमा 'वि' उपसर्ग लागेर बनेको शब्द हो । यस शब्दको निर्माण यसरी भएको छ– वि (=विशिष्ट)+अञ्ज् (=प्रकाश वा व्यक्त)+ य (=योग्य) =वि+अञ्ज् +य=व्यङ्ग्य । सामान्यभन्दा विशिष्ट अर्थ दिनुपरेमा संस्कृत-व्याकरणकालमा यस किसिमका शब्दहरूको प्रयोग हुन थाल्यो । यस शब्दको निर्माण संस्कृत-व्याकरणकालमा भएको भए पनि यस शब्दको प्रयोजनमूलक अर्थ दिने नीयतको प्रयोग भने संस्कृत-साहित्यका विकाससँगसँगै हुन थाल्यो ।

'व्यङ्ग्य' शब्दबाट साहित्यमा विशिष्ट अर्थ लाग्न थालेको चाहिं छैटौं शताब्दीभन्दा पछि हो । इसाको आठौं शताब्दीको पूर्वार्धमा वामनले 'विशिष्टपदरचनारीति' (काव्यालङ्कार १-२-७) भनेर पदहरूको विशिष्ट रचनारीति हो र त्यस विशिष्ट पदरचनाबाट व्यक्त हुने अर्थ काव्यत्व हो भन्ने भाव व्यक्त गरे। उक्तिले अभिधाभन्दा परको अर्थ दिन्छ भने त्यो विशिष्टता हो र काव्यको आत्मा पनि हो । त्यस्तै दशौं शताब्दीको पूर्वार्धमा कुन्तकले काव्यको परिभाषा गर्ने क्रममा शब्दमा अथवा अर्थमा अभिव्यक्तिगत वक्रता निहित हुन्छ भने त्यहाँ काव्यत्व जीवित हुन्छ (शब्दार्थसहितौ वक्रकविव्यापारशालिनी । कारिका-७) भनेर वक्रोक्तिकाव्यजीवितम्मा कथनको वक्रतालाई महत्त्व दिए । यस किसिमको अभिव्यक्ति पनि एउटा व्यङ्ग्यस्तरकै कार्य हो । यसै समयको केही पूर्वतिर आनन्दवर्धनले काव्यको आत्मा ध्वनि हो अथवा काव्यले त्यहाँ आत्मा प्राप्त गर्दछ जहाँ शब्दले अभिधात्मक अर्थको अतिक्रमण गरेर ध्वन्यात्मक अर्थको अभिव्यक्ति दिन्छ (यथार्थशब्दो तमथमुपसर्जनीकृत: स्वार्थौ । व्यङ्क्त : काव्यविशेष : स ध्वनि : ध्वन्यालोक १/१३) भने ।

वाच्यार्थभन्दा परको अर्थ रीति, वक्रोक्ति वा ध्वनि जे भनिए पनि त्यो व्यङ्ग्य हो र व्यङ्ग्य शब्द होइन, अर्थ हो वा अभिव्यक्ति हो । व्यङ्ग्यलाई अर्थ्याउने क्रम १४ औं शताब्दीमा विश्वनाथबाट पनि भएको छ । आचार्य विश्वनाथले कथनले दिने अर्थभन्दा पनि पर गएर अर्थ व्यक्तिन्छ भने त्यो अर्थध्वनि वा व्यञ्जना (वाच्येऽतिशायिनि व्यङ्ग्ये ध्वनिस्तत्काव्यमुत्तमम्- साहित्यदर्पण ३/१) हो त्यो काव्यको उत्कृष्टता हो । यसरी व्यङ्ग्य शब्द विविध रूपबाट ध्वनि अर्थ दिन संस्कृत-साहित्य कालमा लोकप्रिय बनेको छ ।

यो प्रक्रिया विकसित हुँदै आउँदा १८ औं शताब्दीमा पण्डितराज जगन्नाथको नाम लिइन्छ । उनले रमाइलो र प्रयोजनमूलक अर्थको प्रतिपादन गर्ने शब्द काव्य हो भनेर फेरि पनि शब्दको प्रयोजनमूलक अर्थलाई नै प्राथमिकता (रमणीयार्थप्रतिपादक: शब्द: काव्यम्– रसगङ्गाधर १/१) दिए । यी सबै मतबाट के स्पष्ट हुन्छ भने काव्यत्व प्राप्त गर्न शब्दले विशिष्ट अर्थ, वक्रोक्तिमूलक अर्थ, ध्वनिमूलक अर्थ वा रमणीय अर्थ प्रतिपादन गर्न सक्नुपर्छ र त्यो प्रतिपादन व्यञ्जनाबाट मात्र सम्भव छ । समष्टिमा व्यङ्ग्य शब्दका पर्यायहरू हुन्– यी मत-मतान्तरहरू ।

शब्दको अभिधा अर्थबाट अपेक्षित अर्थ

पूरा नभएपछि लक्ष्यार्थ र त्यसबाट पनि उद्देश्य पूरा नभएपछि व्यङ्ग्यार्थको आश्रय लिने प्रचलन पूर्वीय साहित्यमा प्रशस्त विकसित भयो । व्यङ्ग्य तहका अर्थलाई ध्वनि भन्ने गरियो । यसरी पूर्वीय साहित्यमा व्यङ्ग्यको इतिहास तयार भयो र व्यङ्ग्यको यस परम्परामा हास्य पनि सँगसँगै विकसित भएर आयो। अभिव्यक्तिमा जोडिएर आउने हास्यलाई भरत मुनिले अर्थको प्रयोजनका आधारमा अभिधादेखि ध्वनिसम्मका भेदोपभेदको पनि वर्गीकरण गरेर देखाउने काम गरे । आवश्यकताअनुसार हास्य व्यङ्ग्यको आवरण भएर एकै साथ प्रयोग हुँदै आयो। स्मित, हसित, विहसित, उपहसित, अपहसित र अतिहसित जस्ता सूक्ष्म विभाजन रेखावाट आवृत्त भएका कथनले व्यङ्ग्य अर्थ दिने काम गर्दै आयो। (हेर्नुहोस्–हास्य)

पश्चिमी मुलुकमा इसापूर्व नै व्यङ्ग्य (Satire) शब्दका दुई आधारस्रोत तयार भएका छन्। जसमध्ये पहिलो मत– इटलीको सार्डोनिया द्वीप (Sardonia Island) मा उम्रिने एक प्रकारको विषालु झारलाई सेटायर भनिन्थ्यो। प्राचीन कालमा त्यहाँका मान्छेहरू त्यस झारलाई माडमुड पारेर आफ्नो लट्ठी वा भालामा दलेर शत्रुलाई हिर्काउँथे। विषाक्त झार दलिएको लट्ठीको प्रहारबाट पीडित शत्रु आत्तिएर रुन्थे। शत्रु रोएको देखेर आनन्द लिने कामलाई व्यङ्ग्य (Satire) भनिन्थ्यो । अथवा होमरको आगमनभन्दा पूर्वको यस किसिमको प्रचलनलाई इटली र ग्रीस दुवै ठाउँमा सार्डोनिया (हास्य र व्यङ्ग्य) भनिन्थ्यो । दोस्रो मत–त्यसै प्राचीन समयमा ग्रीसमा एउटा अनौठो किसिमको आवेग, त्रास र घृणा भाव जन्माएर मान्छेलाई भयाक्रान्त र विचलित वनाउन सक्ने जन्तु पाइन्थ्यो। त्यस जीवलाई सर्टरस भनिन्थ्यो। ग्रिसेली विद्वान्हरूले त्यस जीवलाई प्रतीक मानेर सर्टरसले झैं मानवमा भय,- घृणा र आक्रामक वा आक्रान्त भाग जन्माउने रचनालाई (Satire) व्यङ्ग्य भन्ने प्रचलनको आरम्भ गरे ।

ग्रिसेली आचार्य स्केलिग्म र हेसियस, रोमनेली आचार्य रिग्ल्यासियस र केशावनका विवेचनाका आधारमा सर्टरस प्राणी अथवा सार्डोनियाका विषालु वनस्पतिको प्रभावमा जन्मने विचलन र भय जस्तै भय र त्रास जन्माउन सक्ने रचनालाई व्यङ्ग्य (Satire) भन्ने प्रचलनको आरम्भ भयो ।

पन्ध्रौं शताब्दीमा आइपुग्दा पश्चिमी समाजमा व्यङ्ग्यको लेखन विकसित भइसकेको थियो । उद्देश्यमूलक लेखन वा अभिव्यञ्जन कला अथवा समाजका विसङ्गतिलाई आवश्यकताअनुसार छेडपेच मार्दै दण्ड वा शिक्षा दिने कलालाई व्यङ्ग्य भनियो। व्यङ्ग्य गरिएका विषयपक्षलाई रन्यनाउने क्षमता यसमा विषय भएर बसेको हुन्छ। यस दृष्टिले १६ औं शताब्दीपछि अङ्ग्रेजी- साहित्यमा आधुनिक किसिमका व्यङ्ग्यरचनाको अभ्युदय भयो । यसको प्रभाव विश्वका सबैजसो आधुनिक साहित्यमा विस्तीर्ण हुँदै गयो व्यङ्ग्यको विवेचना पनि आधुनिक दृष्टिले हुन थाल्यो ।

अठारौं शताब्दीपछि व्यङ्ग्यको परिभाषा गर्ने मेरिडिथ “वास्तवमा व्यङ्ग्यकार समाज-सुधारक हो। उनी सधैं सामाजिक विसङ्गतिका ढल सफा गर्ने उद्देश्यले व्यङ्ग्यशिल्पमा व्यक्तिन चाहन्छन्” (एन एस्से अन् कमेडी)। “कथ्य वा आलम्बनप्रति नै उपेक्षाभाव जन्मन थालेपछि, भर्त्सना र प्रताडनाचेत रचना व्यङ्ग्यस्तरमा पुग्दछ” भन्दै मेरिडिथले यसलाई अझ प्रस्ट गर्ने क्रममा कुरीति र रूढिगत परम्पराका दुर्गन्धयुक्त गल्ली र नालीहरूलाई शुद्धीकरण गर्ने प्रचेष्टामा व्यङ्ग्यकार क्रियाशील हुन्छन् भनेका छन् । व्यङ्ग्यले निम्नलिखित

तीनवटा सीमा भने नाघ्न पाउँदैन– १. विसङ्गतिहीन हीन मर्यादाको निन्दा गर्न २. समाजको अहित हुने स्वर उठाउन र ३. समाजले निर्धारण गरेको सीमा नाघ्न ।

दया, करुणा र स्नेह जस्ता मानवीय गुणहरू मान्छेबाट अस्त नभएसम्म रचनाकारले व्यङ्ग्यात्मक शैलीवरण गर्दैन । जब सामाजिक, मानवीय र सच्चरित्रताका भावहरू तिरोहित भएर जान्छन् तब व्यङ्ग्यको भाव तीव्र भएर उपस्थित हुन्छ भन्ने धारणा ए. निकोल (**एन इन्ट्रोडक्सन टु ड्रामेटिक थिओरी**) को रहेको छ। आज समाजका विविध क्षेत्रमा देखिने सम्पूर्ण विसङ्गतिहरूलाई कथ्य बनाएर आधुनिक साहित्यमा प्रशस्त प्रयोग गर्न थालियो । साहित्यका सबै विधामा उपस्थित हुन सक्ने तत्त्व भएकाले व्यङ्ग्यको स्वभाव अन्तर्विधात्मक देखिएको छ ।

'व्यङ्ग्य' नेपालीमा अरू नामबाट पनि चिनिने गरेको छ; जस्तै– वक्रोक्ति, प्रहसन, वाग्वैदग्ध्य, परिहास, विदूषण, व्यङ्ग्यचित्र, आक्षेप, गाली, छेडपेच, सेरो आदि । यद्यपि शास्त्रीय दृष्टिले यी सबै शब्दको अलग-अलगै अर्थ हुन सक्छ, तर नेपालीमा सबैलाई व्यङ्ग्य भनेर चिनाउने प्रचलन छ । जस्तै संस्कृत-साहित्यको वक्रोक्ति अङ्ग्रेजी-साहित्यको आइरोनी (IRONY) परिहास प्यारोडी (PARODY) , वाग्वैदग्ध्य= विट् (WIT) व्यङ्ग्यचित्र= कार्टून (CARTOON) जस्ता सबै विभेद व्यङ्ग्यमा चिनिने गरेको छ। नेपालीमा यी सबै शब्दको तात्पर्य बोक्न सक्ने संवाहक शब्द 'व्यङ्ग्य' बनेको छ ।

प्रहसन, परिहास, अतिरञ्जना, श्लेष, ठटचौली जस्ता साहित्यिक सामग्रीलाई पनि नेपालीमा व्यङ्ग्यभित्रै राखेर हेर्ने प्रचलन छ। नेपालीमो हास्य+व्यङ्ग्य जस्तो समस्त शब्दबाट हास्य र व्यङ्ग्यका सबै सामग्रीलाई समेट्ने प्रचलन व्यापक रूपमा प्रसिद्ध भएको छ ।

नेपाली-साहित्यमा शिष्ट व्यङ्ग्यको अभ्युदय भानुभक्तको लेखनसँगसँगै भएको हो । नेपाली- साहित्यको प्राथमिक कालमा यसको राम्रै प्रयोग भए पनि माध्यमिक कालभरि यसले फस्टाउने मौका पाएन । आधुनिक काल शुरू भएपछि प्रेमराज शर्मा, वेदनिधि शर्मा, कृष्णप्रसाद चापागाईं, हृदयचन्द्रसिंह प्रधान, अच्छा राई 'रसिक', केशवराज पिंडाली, भैरव अर्याल, श्यामप्रसाद शर्मा, भूपि शेरचन, बालमुकुन्द पाण्डे, श्याम गोतामे, वासुदेव लुइँटेल, दाताराम शर्मा, श्रीधर खनाल, रामकुमार पाँडे आदि सृजनशील-प्रतिभा र कृष्णचन्द्रसिंह प्रधान, वासुदेव त्रिपाठी, अभि सुवेदी, गङ्गाप्रसाद उप्रेती जस्ता विवेचक प्रतिभा पनि आज नेपाली-व्यङ्ग्यसाहित्यको क्षेत्रमा स्थापित भएका छन् ।

व्यङ्ग्यलाई मलजल गर्ने रूपमा देखापरेका उपर्युक्त व्यक्ति प्रतिभाको अतिरिक्त, पत्रपत्रिका, सङ्घसंस्था, उत्सव र प्रकाशन आदिको पनि त्यत्तिकै महत्त्व देखिन्छ । पत्रपत्रिकाहरूमा २०१४/०१५ सालतिर काठमाडौंबाट प्रकाशित 'हालखबर' पत्रिकामा देखिने 'प्रजातन्त्राचार्य' (दाताराम शर्मा, 'भूतको भिनाजु' (वासुदेव शर्मा लुइँटेल), 'घटोत्कच शर्मा' (बालमुकुन्द पाण्डे), पछि प्रतिध्वनि, ठटचौली, खित्का, मुस्कान र भाँडभैलो जस्ता व्यङ्ग्यप्रधान र सामयिक तथा सार्वधिक पत्रपत्रिकाहरूमा विरूपाक्ष, विरोचन, हिरण्यकशिपु, पृथ्वीजस्ता उपनामका लेखकहरूले र २०१७ सालपछि ललितपुरबाट प्रकाशित 'गोरेटो' (साप्ताहिक)मा प्रकाशित मपाईं, गुरुघण्टाल आदि नाम (सबै कुमारधर शर्माका) समेतमा प्रकाशित रचनाहरू पनि

व्यङ्ग्यको फाँटमा ठूलो काम गरेका छन् । त्यस्तै भारतीय भूभाग दार्जिलिङ्गबाट पनि व्यङ्ग्यको उत्थान गर्ने क्रममा 'ऋषि' (मसीहा) सुब्बा, प्रेम थापाजस्ता लेखक र 'वैंशालु', 'ठट्टा' जस्ता पत्रपत्रिकाले पनि पाठकलाई व्यङ्ग्यको तृप्ति प्रदान गरेका छन् । अन्य पत्र-पत्रिकाहरूले पनि समय-समयमा हास्यव्यङ्ग्य-विशेषाङ्क निकालेर ठूलो योगदान गरेका छन् ।

नेपाली-साहित्यमा व्यङ्ग्यक्षेत्रलाई मलजल गर्ने क्रममा २०२३ सालमा कौवा प्रकाशनको स्थापना भयो । हास्यव्यङ्ग्यका गद्य र पद्य फाँटका दर्जनौं पुस्तक प्रकाशन गरेर नाम कहलाएको यस कौवा प्रकाशनले २०३० सालमा राष्ट्रव्यापी स्तरमा हास्यव्यङ्ग्य-सम्मेलनको पनि आयोजना गऱ्यो । साझा प्रकाशनले पनि हास्यव्यङ्ग्यप्रधान रचनाहरू प्रकाशित गरेको छ । व्यङ्ग्यको प्रतिष्ठाका निमित्त २०४७ सालमा 'हास्यव्यङ्ग्य-समाज', नेपालको पनि गठन भएको छ । त्यस्तै 'मह' जोडीको सक्रियतामा व्यङ्ग्यात्मक चलचित्र र नाटक पनि निकै फस्टाउँदै गएको छ ।

त्रिभुवन विश्वविद्यालयले २०३० सालपछि नेपालीविषयका पाठ्यक्रमको निर्माण गर्दा हास्यव्यङ्ग्यलाई पनि स्थान दिएको छ । जीवनका व्यष्टि तत्त्वलाई समष्टिरूप गर्दै लेखिएका व्यङ्ग्यरचनालाई पाठ्यक्रममा समावेश गरेर यस फाँटलाई प्रतिष्ठा प्रदान गऱ्यो ।

उत्सव तथा समारोहहरू पनि व्यङ्ग्यप्रधान रूपमा आयोजना गरिने परम्परा बसिसकेको छ । हास्यव्यङ्ग्यका, गोष्ठी, उत्सव तथा समारोहहरू यस समाजका सांस्कृतिक अङ्ग बनेर आएका छन् । प्रत्येक वर्ष ऋषितर्पणी पूर्णिमाका पछिल्लो दिन राष्ट्रभरि नै गाईजात्रा उत्सव मनाउन हास्यव्यङ्ग्यात्मक रचना-पाठ, हास्यव्यङ्ग्यमूलक नाटक कार्टुन र चित्र एवं झाँकीको प्रदर्शन गरी कार्यक्रम गर्ने परम्परा कायम छ । त्यस्तै विवाहमा दुलाहाको घरमा मनाइने रत्यौलीको उत्सव, क्षेत्रिय र प्रान्तीय स्तरका होली, रोपाइँजात्रा, लाखेनृत्य जस्ता उत्सवहरू, प्रत्येक ऋषितर्पणी-पर्वको उपलक्ष्यमा नेपाल राजकीय प्रज्ञा-प्रतिष्ठानको आयोजनामा हुने 'गाईजात्रा महोत्सव' पनि हास्यव्यङ्ग्यको सबल माध्यम बनेको छ ।

यस गाईजात्राको उत्सवमा मुलुकमा प्रचलित संस्कार, परम्परा, सत्ता, संस्था र व्यक्तिकै पनि विकृत आचरण र विसङ्गत विधिविधानलाई शुद्धीकरण गर्नुपर्ने उद्देश्य राखेर पत्रपत्रिकाहरूले पनि हास्यव्यङ्ग्य-विशेषाङ्क प्रकाशित गर्ने चलन चलाएका छन् । यसबाट व्यक्ति र सत्ता वा संस्थाले आफ्नो आचरण-परिशोधन गर्ने मौका पाउन सक्छन् ।

समाजमा देखिने व्यष्टि विकृतिहरूलाई समष्टिरूपमा प्रस्तुत गरेर साधारणीकृत रूप प्रदान गर्दै तिनको निराकरणको निम्ति सचेत गराउनु व्यङ्ग्यको प्रमुख कर्तव्य हो । यसलाई नेपाली-साहित्य- जगत्मा विभिन्न विद्वान्हरूले निम्नानुसार परिभाषित गरेका छन्–

हास्यव्यङ्ग्यका स्रष्टा र द्रष्टा दुवै प्रतिभा भएका भैरव अर्यालको दृष्टि यस प्रकारको छ– 'कसैलाई ताकेर गरिएका व्यङ्ग्यहरू जतिसुकै हाँसो उठ्दा भए पनि यहाँ टिपिएका छैनन् । तैपनि चोरको खुट्टो काट् भन्दा मैलाई भनेको हो भनी पाठकलाई हत्त न पत्त खुट्टा झिक्न मन लाग्यो भने त्यो व्यङ्ग्यको सफलता हो । .... वास्तविक हास्यव्यङ्ग्य जीवनका वरिपरि घुमेको हुन्छ र सत्यको गहिराइतिर बढेको हुन्छ (छ्याकन) ।' यस्तो अवस्था प्रदर्शन गर्ने नेपाली व्यङ्ग्यले जीवनका चारैतिरका विसङ्गतिलाई आक्रमण गरेको हुन्छ । व्यङ्ग्यकार समाजका अपवित्रताको शुद्धीकरण गर्ने व्यक्तित्व

हो। यसरी नै व्यङ्ग्यका विशेषतालाई पहिल्याउने अर्का चिन्तक कृष्णचन्द्रसिंह प्रधानको निष्कर्ष यस्तो छ– 'जीवन एउटा व्यङ्ग्य हो, घटना परिहास र इतिहास- विकृति । मृत्यु एउटा उपहास हो । अवस्थाहरू विद्रूप र जीवनी एक-एकवटा प्रहसन (छ्याकन) ।' यस्तै व्यङ्ग्यका विवेचक वासुदेव त्रिपाठीले व्यङ्ग्यको पहिचान यसरी प्रस्तुत गरेका छन्– "देश कालको सीमा नाघेर पनि युगयुग र देश देशान्तरमा प्रभावशाली बन्न मान्छेका मानसिक-बौद्धिक जीवनका खास-खास वा मूलभूत प्रवृत्तिसम्म दृष्टि पुऱ्याएरै अमर हास्यव्यङ्ग्यकारहरू देखा परेका छन् (इतिश्री-भूमिका) ।

मान्छे जन्म र मृत्यका विसङ्गत उभयविन्दुबीचका अनन्त विसङ्गति र अनन्त द्वन्द्वबीचमा बाँचेको हुन्छ । व्यङ्ग्यकारले यी विसङ्गतिलाई सचेत रूपमा आफूले सामना गरिरहेको देख्छ । त्यस अवस्थामा व्यङ्ग्यकारका कलमबाट विद्रोहको ज्वाला गोमनको फुङ्कार भएर प्रकट हुन्छ । तर समाजका सद्पात्र, सद्व्यवहार आदिसामु त्यसै लेखकको त्यही कथन सञ्जीवनी भएर प्रकट हुन्छ । त्यसकारण व्यङ्ग्य विसङ्गति बढार्ने आँधी हो र विकृति बगाउने बाढी हो। समाजका चारित्रिक दुर्गन्ध हटाउने फिनायल हो र राजनीतिक, धार्मिक, र सामाजिक क्षेत्रका फोहोर पन्छाउने झन्झावात हो। समष्टिमा भन्दा व्यङ्ग्य जीवनका समष्टि विकृतिको परिशोधक तत्त्व हो ।

व्यङ्ग्यमा अलिकति हास्य हुन्छ। कथनमा रोचकता हुन्छ। अभिव्यक्तिमा तीक्ष्णता हुन्छ । यसको परिणाम सुकेलुतोले ग्रस्त रोगीले लुतो कन्याएर जुन किसिमको क्षणिक स्वाद र दीर्घ पीडाको अनुभव गर्छ त्यस्तै पीडाको अनुभव गर्छन्– व्यङ्ग्यका पाठकले ।

– रा. सु.

व्यञ्जना– 'वि' उपसर्ग लागेको लिप्नु, पोत्नु, चम्काउनु, सजाउनु, स्पष्ट पार्नु, चित्रण गर्नु आदि अर्थ दिने 'अञ्ज्' धातुमा अन (=ल्युट्) प्रत्यय लागेर 'व्यञ्जन' शब्द बन्दछ । त्यही 'व्यञ्जन' मा स्त्रीलिङ्ग बोधक 'अ' प्रत्यय (=टाप्) लागेर 'व्यञ्जना' शब्द बनेको हो । अथवा आँखाको रोग निको पारेर शक्ति बढाउने विशेष प्रकारको अञ्जन वा सुरमाले झैं शब्दको अर्थ अभिधा र लक्षणभन्दा बढी चम्काउने शब्दशक्ति नै व्यञ्जना हो ।

राम्ररी चित्रण गर्ने वा शब्द र अर्थबीचको सम्बन्धलाई राम्ररी दीप्त पार्ने अर्थमा 'साहित्यशास्त्र'मा 'व्यञ्जना'लाई प्रयोग गर्ने गरिन्छ । व्यञ्जना अभिधा र लक्षणापछिको तेस्रो शब्दशक्ति हो । यसलाई व्यञ्जना वृत्ति (हेर्नु: वृत्ति) पनि भनिन्छ । अर्थसङ्केतपछि अभिधा वृत्ति र लक्ष्यार्थ–बोधपछि लक्षणा वृत्ति स्वत: शान्त हुन्छन् र यी दुई वृत्तिहरू शान्त भएपछि शब्दको जुन शक्तिबाट अन्य अर्थको बोध हुन्छ, त्यस्तो अर्थको बोध गराउने वृत्तिलाई व्यञ्जना वृत्ति भनिन्छ (साहित्यदर्पण २/१२-१३) । हेमचन्द्र (१२ औं शताब्दी) ले अभिधा वृत्तिद्वारा प्रतीत अर्थभन्दा बेग्लै खालको सहृदय पाठक वा श्रोताका प्रतिभाको सहायताद्वारा जुन नवीन अर्थ निस्कन्छ, त्यस किसिमका अर्थको द्योतन गर्ने वृत्तिको रूपमा व्यञ्जनालाई परिभाषित गरेका छन् ।

व्यञ्जना वृत्तिद्वारा बोध्य अर्थलाई व्यङ्ग्य वा व्यङ्ग्यार्थ र त्यस्तो शब्दलाई व्यञ्जक भनिन्छ। व्यञ्जना वृत्ति शब्दमा पनि र अर्थमा पनि आश्रित हुन्छ। शब्दमा आश्रित व्यञ्जनालाई शाब्दी व्यञ्जना र अर्थमा आश्रित व्यञ्जनालाई आर्थी व्यञ्जना भनिन्छ। शाब्दी व्यञ्जना पनि अभिधामूला र लक्षणामूला गरी दुई प्रकारको हुन्छ भने आर्थी व्यञ्जना चाहिं वाच्यार्थपरक, लक्ष्यार्थपरक र व्यङ्ग्यार्थपरक गरी तीन

प्रकारको हुन्छ ।

अभिधामूला शाब्दी व्यञ्जना

वाचक शब्द र त्यसको विशिष्ट अर्थलाई व्यञ्जित गर्ने शब्दशक्ति अभिधामूला व्यञ्जना हो । अभिधामूला व्यञ्जनामा अभिधा वृत्तिद्वारा वाचक शब्द र अभिधेयार्थबीचको आर्थी सङ्केतपछि अभिधा वृत्ति विरत हुन्छ र त्यसपछि व्यञ्जना वृत्तिद्वारा त्यस शब्दमा निहित अर्थ उद्भासित हुन्छ । अभिधा वृत्तिले अभिधेय अर्थलाई पहिले नै जनाइसकेको र त्यसपछि मात्रै व्यङ्ग्यार्थ ध्वनित भएकाले अभिधा वृत्तिमा आश्रित भएको हुदाँ यसलाई अभिधामूला व्यञ्जना भनिएको हो । संयोगादिले गर्दा अनेकार्थी शब्दहरूको अर्थ निश्चित भएपछि ध्वनित हुने विशिष्ट अर्थलाई मम्मटले अभिधामूला शाब्दी व्यञ्जना मानेका छन् (काव्यप्रकाश २/१९) । अभिधामूला शाब्दी व्यञ्जनामा अनेकार्थी शब्दहरूका अन्य अर्थहरू बाधित भई कुनै विशिष्ट अर्थको प्रतीति हुने कारणहरू यी हुन सक्दछन् (साहित्यदर्पण २/१४-१५) –

(१) सँगै प्रयोग भएको अर्को शब्दको संयोगबाट कुनै अनेकार्थी शब्दका अरू अर्थ बाधित भई कुनै एक अर्थ मात्र ध्वनित हुन सक्छ । अरू अर्थ बाधित भई ध्वनित भएको व्यङ्ग्यार्थ शब्दाश्रित हुन्छ ।

(२) प्राय: सँगसँगै प्रयोगमा आइरहने शब्दसितको वियोगका कारणबाट अनेकार्थी शब्दका अन्य अर्थ बाधित भई कुनै एक विशिष्ट अर्थ (व्यङ्ग्यार्थ) ध्वनित भएको स्थिति विप्रयोग हो । विप्रयोगको कारणबाट उद्भासित व्यङ्ग्यार्थ पनि शब्दाश्रित नै हुन्छ ।

(३) सँगै प्रयोग भएको अर्को पदको सान्निध्यका कारणबाट अन्यार्थ बाधित भई प्रतीत हुने विशिष्ट अर्थ पनि व्यङ्ग्यार्थ नै हो । यस्तो विशिष्ट अर्थ अन्य पदसितको साहचर्यको कारणबाट ध्वनित हुने हुँदा यसलाई अभिधामूला व्यञ्जनाद्वारा उद्भासित अर्थ भनिन्छ । यो पनि शब्दाश्रित नै हुन्छ ।

(४) सँगै प्रयोग भएको अर्को शब्दको अर्थसित विरोध भएको कारणबाट पनि अन्यार्थहरू बाधित हुन्छन् । यसरी अन्यार्थ बाधित भएपछिको प्रतीयमान अर्थ शब्दविशेषमै आश्रित हुन्छ ।

(५) कुनै शब्दको अर्थ-बलको कारणबाट अन्य अर्थहरू बाधित भई अनेकार्थी शब्दको अर्थ स्थिर बन्दछ र त्यो स्थिर अर्थ विशिष्ट हुन्छ । यस किसिमको विशिष्ट अर्थ वा व्यङ्ग्यार्थ शब्दविशेषमै आश्रित हुने भएकोले यसलाई पनि शाब्दी अभिधामूला व्यञ्जना भनिन्छ ।

(६) कुनै अनेकार्थी शब्दका अन्य अर्थहरू वक्ता र श्रोताको सन्दर्भविशेषको सहज ज्ञानको कारणबाट बाधित भई विशिष्ट अर्थको द्योतनमा नै सम्बद्ध शब्द सीमित हुन्छ । शब्दाश्रित यस विशिष्ट अर्थलाई प्रकरणविशेषले निर्दिष्ट गरेको हुन्छ ।

(७) सँगै प्रयोगयुक्त अन्य शब्दको विशेष धर्म, चिह्न वा लिङ्गको आधारमा अन्य अर्थहरू बाधित भई विशिष्ट अर्थ ध्वनित हुन सक्छ । यस किसिमको व्यङ्ग्यार्थ पनि शब्दाश्रित नै हुन्छ ।

(८) सँगै प्रयोग भएको अर्को शब्दको अर्थको कारणबाट कुनै अनेकार्थी शब्दका अरू अर्थहरू बाधित भई सहपदको अर्थसित मिल्ने अर्थ मात्र स्थिर हुन सक्छ । यस्तो शब्दाश्रित स्थिर अर्थ पनि व्यङ्ग्यार्थ नै हुन्छ ।

(९) सँगै प्रयोग भएको अर्को शब्दको अर्थ-सङ्केत गर्न सक्ने विशिष्ट सामर्थ्यको कारणबाट कुनै शब्दका अन्य अर्थहरू बाधित भई विशिष्ट अर्थ उद्भासित हुन सक्छ । यो अर्थ शाब्दी अभिधामूला व्यञ्जनाबाट मात्रै

गतार्थ हुन्छ ।

(१०) सहपदसितको अर्थगत औचित्य वा योग्यताको कारणबाट कुनै शब्दका अन्यार्थ बाधित भई विशिष्ट अर्थलाई उद्भासित गर्ने शब्दशक्ति शाब्दी अभिधामूला व्यञ्जना हो ।

(११) कुनै ठाउँ वा भौगोलिक स्थितिको कारणबाट अन्यार्थ बाधित भई कुनै विशिष्ट अर्थ वा व्यङ्ग्यार्थ अभिव्यक्त हुन सक्छ । यस्तो व्यङ्ग्यार्थ पनि शाब्दी अभिधामूला व्यञ्जनाबाट मात्रै हुन सक्छ ।

(१२) कुनै ऋतु, मौसम वा समयको आधारमा पनि अनेकार्थी शब्दका अरू अर्थ बाधित भई व्यङ्ग्यार्थ गतार्थ हुन सक्छ ।

(१३) सँगै प्रयोग भएको अर्को शब्दको लिङ्गविशेषको आधारमा कुनै पनि अनेकार्थी शब्दका अरू अर्थ बाधित भई व्यङ्ग्यार्थको प्रतीति हुन सक्छ ।

(१४) उदात्त, अनुदात्त, स्वरित आदि स्वरको कारणबाट पनि अनेकार्थी शब्दका अन्य अर्थ बाधित भई व्यङ्ग्यार्थको प्रतीति हुन सक्छ ।

यी माथिका व्यङ्ग्यार्थहरू अभिधावृत्तिमा आश्रित अभिधामूला व्यञ्जनाद्वारा उद्भासित छन् । शब्दको अर्थ-विशेषमा यी व्यङ्ग्यार्थहरू निहित हुनाले यस अभिधामूला व्यञ्जनालाई शाब्दी व्यञ्जना भनिएको हो ।

लक्षणामूला शाब्दी व्यञ्जना लक्षणा वृत्तिद्वारा लक्ष्यार्थ अभिव्यक्त भएपछि अन्य विशिष्ट अर्थको प्रतीति गराउने शब्दशक्ति लक्षणामूला व्यञ्जना हो । लक्षणा वृत्तिद्वारा लक्ष्यार्थको बोध भइसकेपछि आउने अरू अर्थहरू पुनः लक्षणा वृत्तिद्वारा गतार्थ हुन नसक्ने हुँदा यस वृत्तिको कार्यपछिका अर्थलाई व्यङ्ग्यार्थ र त्यस्ता अर्थलाई व्यञ्जित गर्ने वृत्तिलाई व्यञ्जना भनिएको हो । लक्ष्यार्थलाई बुझाउने लक्ष्यक शब्दमा आश्रित भएकोले नै यसलाई लक्षणामूला पनि भनिएको हो । कसैले 'म एयरपोर्टमा बस्छु' भन्यो भने श्रोताले 'एयरपोर्टको छेउछाउमा बस्छु' भनेको बुझ्दछ । 'एयरपोर्ट' को अर्थ मैदान भएको र त्यस मैदानमा हवाइजहाज बस्ने हुँदा यसमा अभिधेयार्थ 'मैदानमा बस्छु' हुन्छ र त्यसबाट अर्थसङ्गति हुँदैन । 'मैदान' लाई बुझाएर अभिधा वृत्ति विरत हुन्छ । यसपछि 'एयरपोर्ट' को मुख्यार्थले बुझाउने वस्तु वा भावको गुणधर्मसित सामीप्य राख्ने 'एयरपोर्टको छेउछाउको क्षेत्र' भन्ने अर्थ लक्षणावृत्तिद्वारा गतार्थ हुन्छ । मुख्यार्थमा बाधा भएपछि प्रयोजन विशेषको आधारमा आउने तद्युक्त अर्थ (हेर्नू: लक्षणा) नै 'छेउछाउको भाग' हो । यसपछि यातायातको दृष्टिमा सरल र सुगम भएको, विदेशीहरूसितको अन्तर्क्रियाको निम्ति पनि सुविधा भएको ठाउँमा बस्छु भन्ने अभिप्रायले वक्ताले 'म एयरपोर्टमा बस्छु' भनेको हो भन्ने अर्थ चाहिँ व्यङ्ग्यार्थ हो । यो व्यङ्ग्यार्थ 'एयरपोर्टको छेउछाउ' भन्ने लक्ष्यार्थपछि ध्वनित भएको र त्यस्तो लक्ष्यार्थलाई जनाउने लक्षणा वृत्तिमा उक्त व्यङ्ग्यार्थलाई अभिव्यक्त गर्ने व्यञ्जना वृत्ति आश्रित भएकोले यसलाई लक्षणामूला व्यञ्जना भनिएको हो । 'गङ्गामा गोठ छ' (गङ्गायां घोषः) भन्ने वाक्यमा 'गङ्गा' शब्दले जलप्रवाहलाई बुझाएर अभिधा वृत्ति विरत भएपछि 'गङ्गाजीको तीर'लाई लक्षित गरेर लक्षणा वृत्ति पनि विरत भइसकेपछि शीतलता, पवित्रता आदिलाई व्यक्त गर्न 'गङ्गामा गोठ छ' भनिएको हो भन्ने विशिष्ट अर्थ ध्वनित हुन्छ । यसलाई पनि लक्षणामा आश्रित भएको कारणबाट लक्षणामूला व्यञ्जना भनिएको हो ।

आर्थी व्यञ्जना

माथि चर्चा गरिएका व्यङ्ग्यार्थलाई ध्वनित गर्ने व्यञ्जना शब्दाश्रित व्यञ्जना हो ।

अर्थविशेषमा आश्रित व्यञ्जनालाई आर्थी व्यञ्जना भनिन्छ । वक्ता, बोद्धा आदिका कारणबाट विशिष्ट अर्थ वा व्यङ्ग्यार्थलाई अभिव्यक्त गर्ने शब्दशक्तिलाई आर्थी व्यञ्जना भनिन्छ (काव्यप्रकाश ३/२१-२२) आर्थी व्यञ्जनाले निम्नलिखित आर्थी सन्दर्भहरूको कारणबाट व्यङ्ग्यार्थलाई द्योतन गर्दछ (साहित्यदर्पण २/१६-१७) –

(१) काव्य या नाटकका पात्रविशेषको भनाइको विशिष्टताको कारणबाट व्यङ्ग्यार्थको प्रतीति हुन सक्छ ।

(२) बोद्धा वा श्रोताको विशिष्टताको कारणबाट पनि व्यङ्ग्यार्थको बोध हुन सक्छ ।

(३) कण्ठच ध्वनिको भिन्नताको वैशिष्टचबाट पनि व्यङ्ग्यार्थ ध्वनित हुन सक्छ ।

(४) प्रयोग गरिएको समग्र वाक्यको वैशिष्टचको कारणबाट पनि व्यङ्ग्यार्थको प्रतीति हुन सक्छ ।

(५) अरू कसैको समुपस्थितिमा कुनै वक्ताले श्रोतासमक्ष भनेको कुराबाट पनि व्यङ्ग्यार्थको बोध हुन सक्छ ।

(६) वाच्यार्थको विशिष्टताका कारणबाट पनि व्यङ्ग्यार्थको प्रतीति हुन सक्छ ।

(७) विशेष प्रकरण वा प्रस्तावका कारणबाट पनि व्यङ्ग्यार्थको बोध हुन सक्छ ।

(८) भाषिक प्रयोगको ठाउँको भूप्रकृतिका कारणबाट पनि व्यङ्ग्यार्थ ध्वनित हुन सक्छ ।

(९) भाषिक प्रयोगको समयका कारणबाट पनि व्यङ्ग्यार्थ स्पष्ट हुन सक्छ ।

(१०) भाषिक प्रयोक्ताको चेष्टा, हाउभाउ र कटाक्ष आदिका कारणबाट पनि व्यङ्ग्यार्थको बोध हुन सक्छ ।

यी दश प्रकारका आर्थी व्यञ्जना पनि वाच्यार्थपरक, लक्ष्यार्थपरक र व्यङ्ग्यार्थपरक गरी जम्मा तीस (१०x३ = ३०) प्रकारका हुन्छन् । वाच्यार्थपरक, लक्ष्यार्थपरक र व्यङ्ग्यार्थपरक आर्थी व्यञ्जना यसप्रकार छन् –

कालै वसन्त छ, रिसाउँछ यो अनङ्ग
हावा बहन्छ खेदरति हटालु सुस्त
केली-बनी पनि छ वञ्जुल-कुञ्जशोभी
छन् स्वामि दूर, भन, के छ सुकृत्य आज
[साहित्यदर्पण (अनु.) पृ. २०]

यहाँ वक्तृ वैशिष्टचबाट नायिकाको मदविह्वलता, वाच्यवैशिष्टचबाट पति टाढा भएको कुरा, देशवैशिष्टचबाट मनोहर क्रीडास्थल र कालवैशिष्टचबाट वसन्तको बोध भएको छ। यी विशिष्टताबाट 'सखी। कुनै गुप्त पतिलाई यहाँ छिट्टै पठाऊ' भन्ने व्यङ्ग्यार्थ ध्वनित भएको छ । यो व्यङ्ग्यार्थ वाच्यार्थपरक आर्थी व्यञ्जनाद्वारा अभिव्यक्त भएको हो ।

लेशै–चन्दनको छ त्यो स्तनतटी, निम्नोष्ठ रातो न छ
टाढै गाजल-शून्य नेत्र, दुबलो मूर्ती छ रोमाञ्चित
सङ्गीको अतिकष्ट याद नलिने, हे दूति झुट्टी तिमी
स्नानै गर्न तलाउतर्फ गइछ्यौ, गैनौ उ धूर्तैतिर
[साहित्यदर्पण (अनु.) पृ. २०]

यहाँ आफ्नो नायकलाई लिन पठाइएकी सँगिनीले 'गएर भनें, तर मान्नुभएन र तलाउमा गएर नुहाई आएकी' भनेपछि नायिकाले सखीलाई 'तँ नुहाउन गएकी होइनस् त्यही धूर्त(मेरा नायक)सित रमण गरी आएकी होस्' भनेको कुरा गतार्थ भएको छ। विधिरूप वाक्यमा 'तलाउतिर गइछ्यौ' भनेपछि गइनछ्यौ भन्ने अर्थ विपरीत लक्षणाद्वारा अभिज्ञप्त छ। त्यसपछि 'रमण गर्न गयौं' भन्ने अर्थचाहिँ व्यञ्जना वृत्तिद्वारा ध्वनित भएको छ। स्तनतट

चन्दनरहित रहनु, अधर रातो हुनु, आँखाको गाजल पुछिनु तथा श्रमद्वारा शरीर क्लान्त र रोमाञ्चयुक्त भइरहनु आदि कारणबाट यहाँ व्यङ्ग्यार्थ स्पष्ट भएको छ । यो व्यङ्ग्यार्थ लक्ष्यार्थपरक आर्थी व्यञ्जनाद्वारा ध्वनित भएको हो ।

हेर निश्चल-निस्पन्दा कमलिनी-पत्रमा शुभ् छ बकुल्ली
स्वच्छ मरकत-पात्रमा रहने त्यो शङ्खशक्ति सरी
[साहित्यदर्पण (अनु.) पृ. २२]

यहाँ गुप्त एकान्त स्थलमा प्रेमी र प्रेमिका आइपुगिसकेका छन् र प्रेमी चाहिँ अरू कोही छन् कि भन्ने आशङ्काले त्रस्त छ । प्रेमिका बकुल्लो पनि शङ्खाकारको सिपी झैं निश्चिन्त छ भन्दछे । बकुल्लाको निश्चिन्तताबाट यो ठाउँ निर्जन छ भन्ने व्यङ्ग्यार्थ ध्वनित भएको छ। यस व्यङ्ग्यार्थबाट हामी बाहेक यहाँ कोही नभएकोले निर्धक्क रमण गरे हुन्छ भन्ने अर्को व्यङ्ग्यार्थ ध्वनित हुन्छ । यो व्यङ्ग्यार्थ व्यङ्ग्यार्थपरक आर्थी व्यञ्जनाद्वारा ध्वनित भएको छ ।

व्यञ्जनालाई स्वतन्त्र वृत्तिविशेषको रूपमा स्वीकार गर्ने र नगर्ने दुई थरी मतहरू पूर्वीय काव्यशास्त्रमा पाइन्छन्। व्यञ्जनालाई स्वतन्त्र वृत्तिका रूपमा नमानी अरू वृत्तिमै अन्तर्भाव गराउने र व्यङ्ग्यार्थको कारणको रूपमा अन्य सन्दर्भलाई मान्ने केही आचार्यहरू पनि छन्। व्यञ्जनावादीहरूले व्यञ्जना वृत्तिका विरोधी विभिन्न मतको खण्डन गरी व्यञ्जनाको स्थापना गरेका छन् । व्यञ्जनाको विरोध गर्नेहरूमा अभिधावादी, लक्षणावादी, तात्पर्यवादी र अनुमानवादी आचार्यहरू छन् ।

अभिधावादी दृष्टिमा व्यञ्जना

अभिधावादी भट्ट लोल्लट वाच्यार्थ, लक्ष्यार्थ तथा व्यङ्ग्यार्थको प्रतीति शब्दबाटै हुने हुँदा शब्दाश्रित अभिधा वृत्तिभन्दा भिन्न व्यञ्जना वृत्तिको स्वतन्त्र अस्तित्व प्रमाणित हुन सक्दैन भन्दछन् । उनका अनुसार कुनै पनि वाणले क्रमशः कवच तथा छाती छेड्ने र त्यसपछि प्राणसमेत लिने काम गरेजस्तै अभिधा वृत्तिले नै एकपछि अर्को गरी पटक-पटक ध्वनित हुने विशिष्ट अर्थलाई अभिव्यक्त गर्दछ। अभिधालाई नै दीर्घ-दीर्घतर व्यापार मान्ने भट्ट लोल्लट 'शब्द, जुन तात्पर्यको बोध गराउनको निम्ति प्रयुक्त छ, त्यही नै त्यस शब्दको अर्थ हुन्छ' (यत्पर: शब्द: स शब्दार्थ:) भन्ने शास्त्रीय कथनलाई आधार मान्दछन्। व्यञ्जना वृत्तिका पक्षधरहरू चाहिँ अभिधा वृत्तिका सीमाहरूलाई औंल्याउँदै व्यञ्जनाको स्थापनाको निम्ति तर्कहरू प्रस्तुत गर्दछन् । व्यञ्जनावादीहरूका अनुसार अभिधावृत्तिद्वारा सङ्केतित अभिधेयार्थ र व्यञ्जना वृत्तिद्वारा बोध्य व्यङ्ग्यार्थबीचमा निम्नलिखित भिन्नताहरू पाइन्छन् –

(क) वाच्यार्थ विधिरूपको हुँदा व्यङ्ग्यार्थ निषेध रूपको हुन सक्छ र वाच्यार्थ निषेधरूपको हुँदा व्यङ्ग्यार्थ विधिरूपको हुन सक्छ । यसरी वाच्यार्थ र व्यङ्ग्यार्थको स्वरूपमा भिन्नता भएकोले वाच्यार्थको सङ्केतक अभिधाभन्दा व्यञ्जना विशिष्ट हुन्छ । विधिरूपको 'वाचक' बाट निषेधरूपको अर्थको र निषेधरूपको 'वाचक' बाट विधिरूपको अर्थको सङ्केत अभिधावृत्तिले गर्न नसक्ने (हेर्नू: अभिधा) र यस्तो विशिष्ट अर्थलाई व्यञ्जित गर्ने कार्य व्यञ्जनाबाट मात्रै सम्भव हुने हुँदा व्यञ्जना वृत्तिको अपरिहार्यता स्पष्ट हुन्छ ।

(ख) 'सूर्य अस्ताए' भन्ने वाक्यको अभिधेयार्थ 'घाम अस्ताए' भन्ने नै हुन्छ, तर कुनै दूतीले नायिकालाई 'सूर्य अस्ताए' भन्दा 'नायक भएको ठाउँमा जाने होइन ?' भन्ने अर्थको प्रतीति हुन्छ; गोठालाले साथीलाई भन्दा 'गाई

घर लैजाने वेला भयो' भन्ने अर्थको प्रतीति हुन्छ; जसको श्रीमान् खेतमा काम गर्न गएको छ उसकी स्वास्नीले भन्दा 'अब त श्रीमान् घर आउने वेला भयो' भन्ने अर्थको प्रतीति हुन्छ । अभिधाले 'घाम अस्ताए' भन्ने सङ्केतार्थलाई मात्र बुझाउन सक्ने र व्यञ्जनाले नै यी विभिन्न अर्थलाई ध्वनन गर्न सक्ने भएकाले अभिधा वृत्तिद्वारा बोध्य अर्थ र व्यञ्जना वृत्तिद्वारा बोध्य अर्थको सङ्ख्यामा पनि भिन्नता पाइन्छ । यही सङ्ख्याभेदका कारणबाट अभिधेयार्थभन्दा व्यङ्ग्यार्थ विशिष्ट हुन्छ ।

(ग) अभिधाद्वारा सङ्केतिक वाच्यार्थको बोध त पद-पदार्थको सामान्य ज्ञान भएकाहरूमा पनि भइहाल्छ, तर व्यङ्ग्यार्थचाहिँ सहृदयको निम्ति मात्रै बोध्य हुन्छ । यसरी वाच्यार्थको हेतु वा कारण शब्दानुशासन भएको र व्यङ्ग्यार्थको हेतु वा कारण चाहिँ प्रकरण, प्रतिभा आदि भएकाले निमित्तभेदको आधारबाट पनि अभिधाद्वारा बोध्य अभिधेयार्थभन्दा व्यञ्जना वृत्तिद्वारा बोध्य व्यङ्ग्यार्थ भिन्न हुन्छ ।

(घ) अभिधाद्वारा संकेतित अर्थ वस्तु वा भावको बोधमा मात्र सीमित हुन्छ, तर व्यञ्जनाद्वारा ध्वनित अर्थ आह्लादक तथा चमत्कार दिने खालको हुन्छ ।

(ङ) वाच्यार्थको बोध सङ्केतग्रहबाट हुन्छ (हेर्नू: अभिधा) तर व्यङ्ग्यार्थको बोध प्रतीतिबाट हुन्छ । यी दुई वृत्तिहरू यही प्रतीतिबाट पनि भिन्न हुन्छन् ।

(च) वाच्यार्थको बोध श्रवणसँगसँगै हुन्छ, तर व्यङ्ग्यार्थको बोध चाहिँ केही पछि हुन्छ । अर्थ-प्रतीतिको निम्ति काल वा समयको यस किसिमको अन्तरालबाट पनि व्यञ्जनाद्वारा बोध्य अर्थ फरक हुन्छ । अभिधामूला व्यञ्जनामा त पहिले अभिधेय अर्थको बोध भइसकेपछि मात्र व्यङ्ग्यार्थ ध्वनित हुन्छ । अघि र पछिको यस स्थितिले कालगत भेदलाई स्पष्ट पार्छ ।

(छ) वाच्यार्थ केवल शब्दमा मात्र आश्रित हुन्छ, तर व्यङ्ग्यार्थ शब्द, शब्दको कुनै अंश, वर्ण वा वर्णसंयोजनबाट पनि ध्वनित हुन्छ । त्यसैले अर्थको आधार वा आश्रयका कारणबाट पनि अभिधेयार्थभन्दा व्यङ्ग्यार्थ भिन्न हुन्छ ।

(ज) कहिलेकाहीं वाच्यार्थका कथनको विषय एउटा हुन सक्छ र व्यङ्ग्यार्थको कथनको विषय अर्कै पनि हुन्छ । यसरी विषयभेदको कारणबाट पनि अभिधेयार्थभन्दा व्यङ्ग्यार्थ फरक हुन्छ ।

व्यञ्जनावादीहरूले यिनै प्रमाणको आधारमा सङ्केतित अर्थभन्दा प्रतीयमान अर्थ विशिष्ट हुन्छ भन्ने कुरा सिद्ध गरेका छन् । उनीहरू यस किसिमको प्रतीयमान अर्थको बोधको लागि व्यञ्जना वृत्तिको अपरिहार्य आवश्यकता हुने तर्क प्रस्तुत गर्दछन् । यस्तो प्रतीयमान अर्थको बोध अभिधा वृत्तिको सामर्थ्यभन्दा बाहिरको विषय भएकोले अभिधाभन्दा भिन्न अर्कै छुट्टै वृत्तिको कल्पना गर्नु आवश्यक हुने हुँदा 'व्यञ्जना' वृत्तिको परिकल्पना यसै आधारमा गरिएको हो भन्ने व्यञ्जनावादीहरूको तर्क पाइन्छ ।

व्यञ्जनावृत्तिको विरोधको सन्दर्भमा अर्का थरी अभिधावादी मीमांसकहरूको मत पनि निकै चर्चित छ । उनीहरू कार्य भएपछि कारणको कल्पना पनि स्वत: भइहाल्ने हुँदा कार्यरूप व्यङ्ग्यार्थ अनुसार कारण रुप 'शब्द' को अस्तित्व पनि सहजै प्रमाणित हुन्छ भन्दछन् । यसरी व्यङ्ग्यार्थको कारण पनि शब्द नै भएकोले र शब्द र अर्थबीचको सम्बन्धलाई अभिधा वृत्तिले नै बुझाइहाल्ने हुँदा अभिधा वृत्तिबाटै सबै कार्यरूप अर्थहरू ध्वनित हुन्छन् भन्ने अभिधावादी मीमांसकहरूको तर्क छ । व्यञ्जनावादीहरू भने अर्थबोधको निम्ति कारणरूप शब्द र कार्यरूप अर्थको

सहसम्बन्धको आधार सङ्केतग्रह हो र सङ्केतग्रह नभएका ठाउँमा पनि व्यञ्जनाले कार्य गर्ने हुँदा व्यङ्ग्यार्थमा नैमित्तिक वा कार्यका अनुसार निमित्त वा कारणको कल्पना असङ्गत हुन्छ भन्ने आधार प्रस्तुत गर्दछन् । व्यञ्जक र व्यङ्ग्यार्थबीचमा यस किसिमको कार्यकारण-सम्बन्ध घटित नहुने हुँदा अभिधाभन्दा भिन्न शब्दशक्तिको रूपमा व्यञ्जनावृत्तिको अपरिहार्य आवश्यकता देखिन्छ भन्ने व्यञ्जनावादीहरूको तर्क पाइन्छ ।

तात्पर्यवादी दृष्टिमा व्यञ्जना

अभिहितान्वयवादी कुमारिल भट्ट र उनका अनुयायीहरू वाक्यमा प्रयोग गरिएका शब्दहरूको अर्थसङ्केतपछि अभिधावृत्ति विरत हुन्छ र त्यसपछि पदगत तथा पदावलिगत अर्थलाई अन्वित गरी वाक्यार्थको बोध गराउने कार्य चौथो तात्पर्यवृत्तिले गर्दछ भन्दछन् । यसरी अभिहितान्वयवादीहरूले व्यञ्जनावृत्तिलाई सोझै अस्वीकार नगरे पनि उनीहरूले पदावलिगत अर्थको बोधमा व्यञ्जना वृत्ति असमर्थ हुन्छ भन्ने ठानेका हुन् । व्यञ्जनावादीहरू भने सङ्केतित अर्थ र लक्ष्यार्थलाई छाडेर अरू अर्थ व्यञ्जना वृत्तिले प्रदान गर्न सक्दछ भन्ने तर्क प्रस्तुत गर्दै पदावलिगत अर्थको पारस्परिक अन्वय नभई व्यङ्ग्यार्थको बोध नहुने हुँदा व्यञ्जना वृत्तिबाहेकको अर्को वृत्तिको परिकल्पना निरर्थक ठान्दछन् । अन्विताभिधानवादीहरूद्वारा गरिएको अभिहितान्वयवादीहरूका मतको खण्डन(हेर्नू: अभिधा)बाट पनि तात्पर्यवृत्तिको औचित्यहीनता स्पष्ट हुन्छ भन्ने उनीहरूको तर्कछ। यसरी व्यञ्जनावादीहरूले तात्पर्यार्थलाई व्यङ्ग्यार्थका अन्त:प्रक्रियाभित्रै राखी व्यञ्जनाको कार्यक्षेत्रलाई विस्तृत तुल्याएका छन् ।

लक्षणावादी दृष्टिमा व्यञ्जना

केही लक्षणावादीहरू व्यङ्ग्यार्थलाई लक्ष्यार्थभित्रै अन्तर्भूत गरी व्यञ्जना वृत्तिको स्वतन्त्र वृत्तिको अस्तित्वलाई नकार्दछन् । मुख्यार्थमा असङ्गति भएपछि रूढि वा प्रयोजनको आधारमा लक्ष्यार्थ लक्षित भएजस्तै (हेर्नू: लक्षणा) मुख्यार्थमा बाधा भएपछि वा मुख्यार्थबाट मात्र अर्थ स्पष्ट नभएपछि नै व्यङ्ग्यार्थ ध्वनित हुने हुँदा लक्षणाभित्रै व्यञ्जना अन्तर्भूत हुन सक्छ भन्ने उनीहरूको तर्क पाइन्छ । व्यञ्जनावादीहरूले लक्ष्यार्थमा र व्यङ्ग्यार्थमा पाइने समानता र असमानताको तुलना गर्दै व्यञ्जनाको स्थापना गरेका छन् । उनीहरूका अनुसार व्यङ्ग्यार्थ एकभन्दा बढी हुन्छन् र लक्ष्यार्थ पनि एकभन्दा बढी नै हुन सक्छन्; वाच्यार्थ शब्दद्वारा बोध्य हुन्छ, तर लक्ष्यार्थ चाहिँ व्यङ्ग्यार्थ जस्तै शब्द र अर्थ दुवैद्वारा बोध्य हुन्छ, व्यङ्ग्यार्थको बोध प्रकरणादिबाट भएजस्तै लक्ष्यार्थको बोध पनि प्रकरणादिबाटै हुन्छ । यसरी व्यञ्जनामा झैं लक्षणामा पनि उही विशेषता पाइने हुँदा लक्षणाभन्दा पृथक्वृत्तिका रूपमा व्यञ्जनालाई मान्नु आवश्यक छैन भन्ने उनीहरूको तर्क छ । मम्मटले व्यञ्जनाविरोधी लक्षणावादीहरूको मतको यसरी खण्डन गर्दै व्यञ्जनाको स्थापना गरेका छन् [काव्यप्रकाश, पञ्चम उल्लास] –

(क) लक्षणाले मुख्यार्थसित सन्निकट अर्थलाई लक्षित गर्दछ, तर व्यञ्जनाले मुख्यार्थसित सम्बन्धै नभएको अर्थलाई पनि ध्वनित गर्दछ । यसरी नियत सम्बन्ध भएको अर्थ वा मुख्यार्थसित सन्निकट अर्थ लक्षणाबाट बोध्य भए पनि अनियत सम्बन्ध भएको अर्थ वा मुख्यार्थसँग मिल्दै नमिल्ने अर्थ र सम्बद्ध सम्बन्ध अर्थ वा पारम्परिक सम्बन्ध भएको अर्थ लक्षणाबाट बोध्य हुन नसक्ने हुँदा त्यस्तो अर्थ बुझाउने शब्दशक्ति व्यञ्जना नै हुन सक्छ ।

(ख) रूढि वा प्रयोजनविना मुख्यार्थसँग

मिल्दोजुल्दो अर्थलाई लक्षणाले बुझाउन सक्दैन, तर मुख्यार्थसँग नमिल्ने अर्थलाई पनि व्यञ्जनाले बोध गराउन सक्छ ।

(ग) लक्ष्यार्थमै पनि प्रयोजनको प्रतीतिको लागि व्यञ्जनाको आश्रय लिनुपर्ने हुन्छ ।

(घ) अभिधामा मुख्यार्थ-सङ्गति अनिवार्य मानिएझैं लक्षणामा मुख्यार्थबाध, मुख्यार्थ वा अभिधेयार्थसित त्यसको योग तथा रूढि वा प्रयोजनको आवश्यकता पर्दछ (हेर्नू: लक्षणा) । अत: यी तीन पूर्वशर्त हुनैपर्ने आधारमा लक्षणा अभिधाभन्दा पृथक् वृत्ति मानिएझैं लक्षणाका यी तीन पूर्वशर्त नहुने आधारमा लक्षणा वृत्तिबाट व्यञ्जना वृत्ति बेग्लिन्छ ।

(ङ) व्यङ्ग्यार्थको बोध लक्ष्यार्थसँगसँगै नभई लक्ष्यार्थको बोध भइसकेपछि मात्र हुन्छ । त्यसैले लक्षणा वृत्तिको कार्यसमाप्तिपछिं मात्र व्यञ्जना वृत्तिको कार्य प्रारम्भ हुने भएकोले लक्ष्यार्थको प्रतीति र व्यङ्ग्यार्थको प्रतीतिमा समयगत अन्तराल रहिरहेको छ ।

(च) व्यङ्ग्यार्थ लक्षणामूला मात्र नभएर अभिधामूला पनि हुने भएकोले लक्ष्यार्थभन्दा यो फरक हुन्छ ।

(छ) व्यञ्जनाको प्रतीति निरर्थक वर्णद्वारा पनि हुने गर्दछ । त्यसैले व्यञ्जनालाई अभिधाको अनुगामी वृत्ति वा लक्षणाको अनुगामी वृत्ति मात्र भन्न सकिँदैन ।

(ज) व्यङ्ग्यार्थ हाउभाउ, भ्रूविक्षेप आदिबाट पनि प्रतीत हुन्छ, तर लक्ष्यार्थ शब्दार्थको सम्बन्धबाट मात्रै लक्षित हुन्छ ।

यी आधारमा व्यञ्जनालाई लक्षणामै अन्तर्भूत गर्न नसकिने हुँदा व्यञ्जना लक्षणाभन्दा स्वतन्त्र वृत्ति हो ।

अनुमानवादी दृष्टिमा व्यञ्जना

केही नैयायिकहरू व्यङ्ग्यार्थ व्यञ्जना वृत्तिद्वारा प्रतीत नभई अनुमानबाट बोध्य हुने हुँदा व्यङ्ग्यार्थको ध्वनन गर्ने शब्दशक्तिको रूपमा कुनै पनि वृत्तिलाई मान्नुपर्ने औचित्य छैन भन्दछन् । यस मतका पक्षधर नैयायिक महिम भट्ट हुन् । उनका अनुसार अभिधेयार्थसँग पूरै असम्बद्ध अर्थको प्रतीति असम्भव छ । व्यङ्ग्यार्थ मुख्यार्थसँग पूरै असम्बद्ध हुन सक्छ भन्ने कुरो मान्दा जुनसुकै शब्द पनि जुनसुकै अर्थ दिन सक्षम हुन्छ भन्ने कुरो मान्नुपर्ने हुन्छ । व्यवहारमा यस्तो नहुने हुँदा व्यङ्ग्य 'अर्थ' र व्यञ्जक 'शब्द' बीचको अन्त:सम्बन्ध स्वीकार्नैपर्ने हुन्छ । यस किसिमको अन्त:सम्बन्ध कुनै वृत्तिविशेषबाट नभई अनुमानबाट स्थापित हुन्छ भन्ने उनको तर्क छ । उनले 'घुम धार्मिक' [हेर्नू :साहित्य दर्पण (अनु) पृ. ८८] भन्ने श्लोकको व्याख्या गर्दै त्यसमा निषेधरूप प्रतीयमान अर्थ वा व्यङ्ग्यार्थलाई अनुमानमै अन्तर्भूत गरी त्यसलाई अनुमेयार्थ स्वीकारेका छन् । गाथासप्तशती १२।७५) । मम्मटले उक्त अनुमेयार्थमा अनैकान्तिक हेत्वाभास, विरुद्ध हेत्वाभास र सरूपासिद्ध हेत्वाभास भएको चर्चा गर्दै उक्त निषेधरूप अर्थलाई व्यङ्ग्यार्थ नै सिद्ध गरेका छन् । अनुमानबाट व्यङ्ग्यार्थ ज्ञाप्य हुन नसक्ने यस आधारबाट व्यञ्जनावृत्तिको अपरिहार्य आवश्यकता भएको कुराको चर्चा मम्मटले गरेका छन् ।

ध्वनिवादको सन्दर्भमा व्यञ्जना

व्यञ्जनाको स्थापना र व्यञ्जनावृत्तिका विरोधीहरूको खण्डन ध्वनिवादी र रसवादी आचार्यहरूले गरेका छन् । ध्वनिवाद र रसवादको स्थापनापछि व्यञ्जना शब्दशक्तिको रूपमा निर्विवाद रुपमा स्थापित हुन गएको पाइन्छ । हुनत पर्यायोक्ति, अप्रस्तुतप्रशंसा र व्याजस्तुति जस्ता अलङ्कारको अर्थबोध व्यञ्जना वृत्तिबाट मात्र हुन सक्ने अलङ्कारवादीहरूले पनि स्वीकारेकै हुन्, तैपनि काव्यको आत्मा ध्वनि हो र काव्य-सौन्दर्य वाच्यार्थमा नभएर व्यङ्ग्यार्थमा प्रतिफलित भएकै हुन्छ भन्ने

ध्वनिवादीहरूको मान्यताबाट नै व्यञ्जना वृत्ति काव्यशास्त्रमा स्थापित भएको हो। अफ्र व्यङ्ग्यार्थ भएको ध्वनिकाव्यलाई सबैभन्दा उत्तम काव्य मानेको हुँदा काव्यत्वको निर्णायक वृत्तिका रूपमा व्यञ्जना स्थापित भएको हो। शब्दशक्त्युद्भ अभिधामूला संलक्षक्रम व्यङ्ग्यध्वनि(हेर्नू: ध्वनि, ध्वनि-सम्प्रदाय)मा प्रकरण आदिका कारणबाट अनेकार्थी शब्दका अन्यार्थहरू बाधित भई अभिधा वृत्ति विरत हुन्छ र व्यङ्ग्यार्थको ध्वननको निम्ति व्यञ्जना वृत्ति अपरिहार्य हुन्छ । अर्थशक्त्युद्भ व्यङ्ग्यध्वनिमा व्यङ्ग्यार्थभन्दा पहिले वाच्यार्थको प्रतीति हुन्छ र व्यञ्जना वृत्तिद्वारा व्यङ्ग्यार्थको प्रतीति हुन्छ। यसरी ध्वनि-सिद्धान्त मूलत: व्यञ्जना वृत्तिकै जगमा उभिएको देखिन्छ।

रसवादको सन्दर्भमा व्यञ्जना

रसानुभूतिको निम्ति पनि व्यञ्जना वृत्तिलाई अपरिहार्य मानेको पाइन्छ। व्यञ्जना वृत्तिकै जगमा ध्वनिकाव्य अड्नु र रसध्वनिलाई नै ध्वनिवादीहरूले उत्तम काव्य मान्नुबाट रस र व्यञ्जना वृत्तिबीचको सम्बन्ध स्पष्ट हुन्छ। रस, भाव, रसाभास आदि शब्दविशेष वा अर्थविशेषद्वारा वोध्य हुन सक्दैनन् । अभिव्यक्तिवादी अभिनव गुप्तले रसलाई अभिव्यक्ति मानेका हुनाले (हेर्नू: रस) रसाभिव्यक्ति अभिधा वृत्ति वा लक्षणा वृत्तिबाट सम्भव छैन। श्रृङ्गार आदि रसका व्यञ्जक विभाव, अनुभाव, संचारी भाव आदिको वर्णनबाट मात्रै शृङ्गार आदि रसहरूको अभिव्यक्ति हुन्छ, शृङ्गार, वीर, रौद्र आदि शब्दको प्रयोग गरेर ती शब्दको अभिधेयार्थबाट शृङ्गार आदि रसहरू व्यक्त हुन सक्दैनन्। वाचक शब्दद्वारा रसको सङ्केत 'स्वशब्दवाच्यता' नामक दोष बन्दछ। यसरी रसप्रतीति वाच्यार्थबाट हुन नसक्ने र अर्थबोधभन्दा भिन्न सहृदयको हृदयमा रहेको वासनारूप स्थायिभावको परिपाकमय अवस्था नै रसदशा हुने हुँदा रससिद्धान्तको जग पनि व्यञ्जना वृत्ति नै देखिन्छ ।

- हे. प्र. गौ.

शतक — 'शतक' शब्दले सय सङ्ख्यालाई बुझाउँछ। 'शत+क (स्वार्थे क:) भन्ने व्युत्पत्तिद्वारा उही अर्थमा 'क' प्रत्यय लागेर 'शतक' शब्द व्युत्पन्न भएको हो । यसले 'सयको समूह' भन्ने अर्थ बुझाउँछ र सय वर्ष, सय श्लोक आदि सन्दर्भमा यसको प्रयोग हुन्छ। साहित्यिक सन्दर्भमा 'शतक' शब्दको प्रयोग छन्दोबद्ध कविता(श्लोक)को निश्चित सङ्ख्याको लागि गरिन्छ । सय श्लोकको सङ्ख्यामा टुङ्गिने अथवा लगभग सय श्लोकमा संरचना गरिने पद्यकृति चाहिं साहित्यिक फाँटमा 'शतक' नामले प्रसिद्ध छ ।

मुक्तक, पञ्चक, अष्टक, दशक, बत्तीसी, पञ्चाशिका र शतकजस्ता शब्दहरू साहित्यिक रचनामा प्रयुक्त हुने गरेका छन् । एक श्लोकमा पूर्ण भएको कविता मुक्तक हो। यसै गरी पाँच श्लोक भएमा पञ्चक, आठ श्लोक भएमा अष्टक आदि क्रमले शतकसम्मलाई परिभाषित गर्न सकिन्छ। हनुमान्चालीसा (हिन्दी) चौरपञ्चाशिका (संस्कृत), दुर्गासप्तशती (संस्कृत) आदि कृतिहरू श्लोकसङ्ख्याको आधारमा रचना गरिएका हुन्। यसै प्रक्रियाको क्रममा 'शतक' शब्दको प्रचलन देखा परेको हो ।

एउटा विषयमा समान वर्णवृत्त(छन्द)मा रचिएका सय श्लोकहरू भएको लामो कवितालाई 'शतक' भन्दछन् । कहिलेकाहीं सय सङ्ख्यामा दुई-चार श्लोक घटी-बढी भए पनि 'शतक' शब्द नै व्यवहार गर्ने प्रचलन छ ।

शतकको प्रचलन संस्कृति-साहित्यमा देखा

परेको हो । संस्कृतका शृङ्गारी कवि अमरुकले शार्दूलविक्रीडित छन्दमा शृङ्गार रसका लगभग एक सय श्लोकको अमरुकशतकको रचना गरेका छन् । संस्कृतकै कवि भर्तृहरिका तीन शतकहरू (शृङ्गारशतक, नीतिशतक र वैराग्यशतक) भर्तृहरिशतकत्रय नामले प्रसिद्ध छन् । हिन्दीसाहित्यमा देव कविको नीतिशतक, खुमानको लक्ष्मणशतक र मुबारकको अलकशतक आदि चर्चित छन् ।

नेपाली-साहित्यमा माध्यमिक कालको शृङ्गारयुगमा श्लोकसङ्ख्यासँग सम्बद्ध निकै कम रचना देखिए । शिखरनाथ सुवेदीको द्यूतमुद्राष्टक, मैयाँष्टक, वीरषष्ठिका आदि यस खालका कृति हुन् । सय श्लोकसँग सम्बद्ध रचनामा हरिप्रसाद नेपालको अनुवादकृति भर्तृहरिशतक (वि. सं. १९६१) पहिलो नेपाली शतक रचना हो । भर्तृहरिको शृङ्गारशतकको आधारमा रचित सिङ्गो एकशतक यसमा छ । यसै कालको उपेन्द्रबहादुर 'जिगर'को एक सय एक गजल पनि उल्लेखनीय छ । आधुनिक कालमा शतक लेख्ने प्रवृत्ति निकै कम छ ।

पण्डितराज सोमनाथ सिग्देलले नेपाली-भाषामा उपदेश-शतक र चारुचर्या-शतक (वि. सं. १९९७)को अनुवाद गरेका छन् । 'उपदेश-शतक' पुराणहरूको नैतिक शिक्षामा र 'चारुचर्या-शतक' चाहिँ क्षेमेन्द्रको 'चारुचर्या' कृतिमा आधारित छन् । यसरी नेपाली-साहित्यमा कतिपय शतकहरू लेखिएका देखिन्छन् ।

– गो. कृ. श.

शब्दचित्र- अङ्ग्रेजी स्केचको साहित्यिक रूप शब्दचित्र हो । स्केचको अर्थ सामान्य, संक्षिप्त, हतारोमा तयार गरिएको रेखाचित्र वा चित्र हुन्छ । साहित्यकारले चर्चायोग्य विलक्षण व्यक्तित्व भएको कुनै व्यक्तिको कलम (शब्दहरू)द्वारा तयार गर्ने चित्रलाई शब्दचित्र भन्दछन् । शब्दचित्र गद्यको आधुनिक विधा हो । यो छोटो र जीवन्त हुन्छ । शब्दचित्र-लेखकले व्यक्ति, स्थान, वातावरण र प्रसङ्गको अमिट छापलाई कलम-कुचीद्वारा प्रभावकारी रूपमा चित्रण गर्छ (शब्दचित्रमा) ।

शब्दचित्रमा लेखकले शब्दप्रयोग गर्दा बढी संयम अपनाउँछ । छोटा, तर सारगर्भित शब्दहरू र छोटा वाक्यद्वारा उसले वर्णन गरिने विषयलाई खूबी र सामर्थ्यका साथ प्रस्तुत गर्छ शब्दचित्रमा ।

उपन्यास, महाकाव्य, नाटक, कथाद्वारा अवकाश कम भएका पाठकको यथार्थवादी रचना पढ्ने चाहनाको परिपूर्ति हुँदैन । यसैले शब्दचित्रको जन्म भएको विश्वास गरिन्छ । यसमा घटनाहरू, विषयवस्तु, परिस्थितिको विविधता र बेलीविस्तार पाइँदैन ।

सफल शब्दचित्र-लेखनको लागि संवेदनशीलता, सूक्ष्म पर्यवेक्षण-शक्ति, चित्रमय भाषा र व्यङ्ग्यात्मकतासमेतको आवश्यकता पर्दछ । यसमा व्यक्ति वा प्रसङ्गको एक पक्षमा छिटो-छरितो रूपमा प्रकाश पारिन्छ । क्यामराको क्लोज अप झैं अन्य कुरा गौण भई व्यक्तिको चित्रण तड्कारो देखिन्छ ।

हिन्दीमा महादेवी वर्मा, निराला, बेनीपुरी आदि सफल र प्रभावशाली शब्द-चित्रकारका रूपमा परिचित छन् ।

नेपालीमा शब्दचित्रकारको सङ्ख्या निकै कम छ । स्व. डी. पी. नेपालीले विजय मल्ल, भवानी भिक्षु र सुशीला थापाबारे लेख्नुभएका शब्दचित्रहरू २०१७ सालपछि पत्रपत्रिकाहरूमा प्रकाशित भएका भेटिन्छन् । परशु प्रधानको 'केही क्षण केही अनुहारहरू' पुस्तक अल्पसङ्ख्यक शब्दचित्र- विधाको नमूना हो ।

– बा. रि. या.

शाक्त सम्प्रदाय- शक्ति तत्त्व वा शक्तिपूजा

मानव-सभ्यताको प्रारम्भदेखि नै मानिंदै आएको छ । प्रागैतिहासिक कालका मानवहरूद्वारा निर्मित केही नारीमूर्तिहरूबाट त्यस कालमा नै शक्तिपूजाको परम्परा बसिसकेको थियो भन्ने कुरा थाहा हुन्छ । केही विद्वान्हरू आर्येतर जातिहरूले मातको रूपमा, गर्भको रूपमा, सृष्टिकर्त्रीको रूपमा शक्तिपूजा थालेका हुन् भन्ने विश्वास गर्दछन् भने अन्य केही विद्वान्हरू शक्तिपूजा आर्यहरूद्वारा नै शुरु भएको हो भन्ने विश्वास गर्दछन् । जे होस् सृष्टिकर्त्री जननी ममतामयी आमाको रूपमा शक्तिपूजा विश्वको प्राचीन सभ्यताको देन हो । तीनहजार वर्ष इसापूर्व नै सिन्धुघाटी-सभ्यतामा मातृशक्तिको रूपमा शक्तिपूजाको प्रचलन भइसकेको तथ्य पुरातात्त्विक सामग्रीहरूको आधारमा प्रमाणित गरिएको छ । शुरु वैदिक सभ्यतामा वा पूर्व ऋग्वेदिक कालमा शक्तिपूजाको त्यति उल्लेख पाइँदैन तापनि ऋग्वेदको देवीसूक्तमा म नै सम्पूर्ण जीवनको तत्त्व हुँ र रुद्र, आदित्य, वसु, विशवदेव, इन्द्र, अग्नि, मित्रावरण र भगको संरक्षण गर्छु, म नै सम्पूर्ण चीजमा निवास गर्छु, मबाट नै अन्यको उत्पत्ति हुन्छ, रुद्रको शक्ति म नै हुं आदि वाक्यहरू पाइएबाट ऋग्वेदिक सभ्यताबाट देखिने पूर्वीय जगत्मा शक्तितत्त्वको प्रादुर्भाव मात्र नभई पूर्ण विकास समेत भइसकेको देखिन्छ । हुनत ऋग्वेदमा अदिति, उषा, पृथ्वी, वाक्, रात्री, पूर्णाधी, इला, धीषणा आदिको पनि वर्णन पाइन्छ । तर देवीसूक्तमा भने सम्पूर्ण ईश्वरमा, मानवमा, जनावरमा, विश्वमै उनी नै भएको उल्लेख पाइन्छ । मुण्डकोपनिषद्ले पनि मनोजवा, सुलोहिता, सुधूम्रवर्णा आदि देवीका नाउँहरूको उल्लेख गरेको छ ।

शक्तितत्त्वको अति विस्तृत वर्णन महाभारतमा पाइन्छ जहाँ उनलाई आर्या, कौशिकी, कात्यायनी आदि नामहरूको सायसाथै सावरज वार्वर पुलिन्द आदिद्वारा पूजा गरिएकी अपर्णा नग्नशावरी पर्णशावरी आदि नामहरू दिइएको छ । यी पछिल्ला नामहरूबाट यिनको सर्व व्यापकता झल्कन्छ, अर्थात् आर्येतर धर्महरूमा पनि यिनको पूजास्तुति गरिएको देखिन्छ । हुन सक्छ महाकाव्य-कालमासम्म आइपुग्दा विभिन्न जातिहरूले यिनको सर्वव्यापकता र सर्वश्रेष्ठतालाई मानेर यिनको भर्त्री र त्राणकहर्त्रीको रूपमा स्वीकार गरिसकेका थिए । पौराणिक कालमा आएर विष्णुको अवतारवादको साथै शक्तिदेवीको पनि विभिन्न अवतारको भावना विकसित भइसकेको पाइन्छ । देवताको स्तुतिबाट खुशी भएकी यिनले "जबजब तिमीहरूलाई शत्रुको बाधा होला, दानवहरूले दुःख देलान् तबतब विभिन्न अवतार लिएर म शत्रुहरूको नाश गर्नेछु" भन्ने मार्कण्डेय-पुराणोक्त देवी-माहात्म्यको यस वचनले गीताको अवतार सम्बन्धी भावनालाई दर्शाउँछ । ऋग्वेदका देवीसूक्त र रात्रिसूक्तको विशद व्याख्या, पुराणका ब्रह्मस्तुति, इन्द्रस्तुति, नारायणीस्तुति आदिले अझ बढी प्रस्ट पारेको छ । देवीको मातृत्वशक्तिलाई जगन्माता जगदम्बा आदि शब्दले पुष्टचाइँ गरेको छ । वेदान्तीहरूको 'माया', साङ्ख्यवादीको प्रकृति यी सबै नै त्यसै शक्तितत्त्वकै प्रतिनिधित्व मानिन थाले । सूक्ष्मभन्दा सूक्ष्मतरदेखि लिएर महान्भन्दा महत्तर सम्म यिनै शक्ति तत्त्वको प्रतिविम्ब मानिन थाल्यो, योगको कुण्डलिनीशक्ति पनि यिनै मानिन थाल्यो, एषात्मशक्ति, एषा विश्वमोहिनी आदि भनी आत्मशक्तिको रूपमा पनि मानिइन् । यिनै शक्तितत्त्व विभिन्न रूपमा आराधना-अर्चना गर्न थालियो । यिनै शक्ति ब्रह्मासँग ब्रह्माणीको रूपमा, विष्णुसँग वैष्णवीको रूपमा महेश्वरसँग माहेश्वरीको रूपमा, कुमारसँग कौमारी शक्तिको रूपमा

वराहसँग वाराही शक्तिको रूपमा, इन्द्रसँग इन्द्राणी शक्तिको रूपमा र यमसँग चामुण्डा शक्तिको रूपमा मानिन पूजिन थालिन्। **यस्य देवस्य यद्रूपं तथा भूषणवाहनम्** भन्ने पौराणिक वाक्यअनुसार जुनजुन देवताका जुनजुन शक्ति हुन् तिनीहरू आफ्नै देवताका आयुध भूषण वाहन रूप लिन्छन्। यसैअनुरूप ब्रह्माजस्ती ब्रह्माणी,इन्द्रजस्ती इन्द्राणी आदि रूप प्रस्तुत गरिएका छन् । शक्तितत्त्वको विकासक्रममा महिषमर्दिनी, सप्तमातृका, अष्टमातृका, नवदुर्गा, दशमहाविद्या, अन्य चतु:षष्टि योगिनी, डाकिनी, ग्रही, भैरवी, शाकिनी आदि दुर्गाका परिचारिकाहरूको विकास हुँदै गयो ।

जतिजति शक्तितत्त्वको विकास हुँदै गयो उतिउति यसमा तन्त्रको पनि प्रवेश हुँदै गयो । यसअनुरूप शक्तितत्त्वमा विभिन्न साधनाहरू एवं तान्त्रिक प्रक्रियाहरूको प्रवेश भयो । शक्तिपूजाभित्र कौल सम्प्रदायहरू, वाम मार्गहरू देखा पर्न थाले र यो झन्झन् जटिल बन्दै गयो । सर्वोच्च देवीको रूपमा त्रिपुरासुन्दरी, आनन्दभैरवी, काली आदिको लोकप्रियता बढ्दै गयो। अब प्रस्टरूपमा उग्र रूपका र शान्त सौम्य रूपका भगवतीहरूको पूजा हुन थाल्यो । विभिन्न शाक्त तीर्थहरूको प्रादुर्भाव र विकास हुनुका साथै तन्त्रले शाक्ति सम्प्रदायलाई हादि र कादि आदि परम्पराको जन्म र विकास गर्‍यो। यसप्रकार शुरुमा अति सरल मातृत्व शक्तिबाट प्रभावित भएर मानव जातिले आराधना गरिएकी मातृत्वशक्ति पूर्ण विकसित भई शक्तितत्त्व र शाक्त सम्प्रदाय बन्न पुग्यो । जगद्गुरु शङ्कराचार्यले सौन्दर्यलहरी जस्तो कृति रची यसलाई पूर्ण रूपले रहस्यात्मक गुरुमुखगम्य गोप्य बनाउन ठूलो योगदान दिए । तन्त्र र शाक्त धर्मलाई 'रहस्याति रहस्यकम्' रहस्यमय विद्याको रूपमा गुरुपरम्परा र कुलपरम्पराको रूपमा सुरक्षित राखियो । विभिन्न प्रकारका यन्त्रहरू बनाई यन्त्रलाई शक्तिको प्रतीक मानिन थालियो । "सर्व यन्त्रात्मिका नित्या" भन्दै शक्तितत्त्वलाई यन्त्राकार रूपमा पूजा आराधना गर्ने परम्पराको थालनी भयो । तन्त्रका ग्रन्थहरू रहस्यात्मक भाषामा लेखिन थाले । तलतिर फर्केको अधोमुखी त्रिकोण बनाई त्यसको बीचमा विन्दु राखी त्रिपुरधाम भन्ने नाम दिइयो । वैदिक ॐकारमा समेत भगवतीको अथवा शक्तितत्त्वको कल्पना गरियो। स्वरलाई षोडश कला र ३६ व्यञ्जनलाई शक्तितत्त्वको प्रतीक मान्ने आदि भावनाहरूको विकास भयो । तन्त्रको प्रवेशपछि शाक्तधर्ममा यन्त्रले जस्तै मन्त्रले पनि ठूलो स्थान लियो । सम्पूर्ण शक्तितत्त्वको आराधना मन्त्रले गर्ने परम्परा बस्यो। एकाक्षरीदेखि बह्वक्षरी मन्त्रहरूको उत्पत्तिसम्म पनि भयो।मोक्ष प्राप्त गर्न,विभिन्न ईश्वरीय शक्ति र तिनका रूपको ध्यान गर्ने, ईश्वरसँग वार्तालाप गर्न अलौकिक शक्ति प्राप्त गर्न, भूत प्रेत आदिलाई वश गर्न, आपत् विपत्‌बाट छुटकारा पाउन, रोगबाट मुक्त हुन, जल शुद्ध पार्न, हिंस्रक जनावरहरूको नाश गर्न, शरीरबाट विष झार्न, ईश्वर मानव भूत प्रेत पिशाच सबैलाई आफ्नो वश पार्न, शरीर र आत्माको शुद्धिको लागि विभिन्न मन्त्रहरूको परिकल्पना पनि गरियो। "दैवाधीनं जगत्सर्वं मन्त्राधीनं च देवता:" भन्दै मन्त्रको महत्त्व बढाइयो। यसप्रकार शक्तितत्त्व अर्थात् शाक्त धर्ममा तन्त्र, मन्त्र, यन्त्र र काल आदि मार्ग–सम्प्रदायहरूको प्रवेश हुँदै यो धर्म सर्वसाधारणको लागि अगम्य हुँदै गयो। सरलताबाट अति जटिलतामा गएर यो धर्म टुङ्गियो। तन्त्रको उत्थानमा आसाम बङ्गाल र नेपालले ठूलो देन दिए ।

शाक्त धर्मको प्रभाव बढ्दै गएर द्विज

जातिहरू गायत्रीको उपासना गर्ने हुनाले सबै शाक्त नै हुन्। वैष्णव र शैव होइनन् आदि कथनद्वारा सम्पूर्ण जातिहरू नै शाक्त मानिए। शिव र शक्तिमा कुनै भेद छैन चन्द्रमाको किरण जस्तै शिव र शक्ति अभिन्न छन् भनी शिव र शक्तिको अभिन्नता देखाइएको छ। शिव र शक्तिको यो अभिन्नताप्रति नै सम्पूर्ण हिन्दू जगत्ले ठूलो आस्था देखाएको छ। त्यसैबाट नै जगत्को सृष्टि, स्थिति र लय भएको वर्णन पाइन्छ। यस कुरालाई स्पष्ट पार्न षट्कोण शिवलिङ्ग र वेदिका प्रकृति र पुरुषको सूचक मानिएका छन्।

इस्वीपूर्व आभीर तथा किरात शासकहरूले शक्तिपूजा गरेको वा त्यसवखत शाक्त धर्म कस्तो रूपमा थियो भन्ने कुरा प्रमाणको अभावमा यसै भन्न सकिँदैन। तर सम्पूर्ण उत्तर भारत-क्षेत्रमा अति प्राचनि कालदेखि शाक्त धर्मको प्रचलन भइसकेकोले उत्तरभारत र आसामको नजीकै रहेको नेपालक्षेत्र पनि यसको प्रभाववाट मुक्त रहेन भन्ने कुरामा दुई मत हुन सक्तैन।

काठमाडौं उपत्यकामा पाइएका मूर्तिहरूमा सर्वप्राचीन मानिन सक्ने मूर्तिहरू पनि शाक्त धर्मसित नै सम्वद्ध छन्। इसाको ५ औं शताब्दीभन्दा अधिको मान्नि सकिने धेरै मूर्तिहरू मातृदेवताकै प्रतिनिधित्व गर्दछन्। ललितपुर च्यासलटोलको गजलक्ष्मी, हाँडीगाउँका केही देवी मूर्तिहरू, ललितपुरको बगलामुखी र कीर्तिपुरका मातृका-मूर्तिहरूलाई उदाहरणको रूपमा लिन सकिन्छ। यसबाट इसापूर्वकालदेखि नै नेपालमा अन्य प्राचीन मुलुकमा जस्तै निराकार ढुङ्गा आदिलाई नदीकिनारमा, पहाडको थुम्कोमा, वनको माझमा राखी पूजा गरिन्थ्यो। इस्वी संवत्को शुरुवातको सँगसँगै भारतीय मथुराशैलीको प्रवेश यहाँ भएपछि यहाँ पनि शाक्त धर्मका मूर्तिहरू बन्न लागेको अनुमान गर्न सकिन्छ। उपयुक्त मातृका मूर्तिकै समयमा राख्न सकिने केही शैव मूर्तिहरू यहाँ पाइएका छन्, तर बौद्ध मूर्तिहरूको अभावै छ। यसैले इस्वी संवत्को शुरुवातसँगसँगै काठमाडौं उपत्यकामा शाक्त मूर्तिहरू बन्न थालेको तथ्य पुरातात्त्विक प्रमाणबाट सिद्ध हुन आउँछ।

ज्ञात इतिहासकाल इसाको, ५ औं शताब्दीको मध्यमा त शाक्त धर्मले यहाँ निकै गहिरो जरो गाडिसकेको थियो भन्ने कुरा त्यसै समयमा विजयस्वामिनीद्वारा स्थापित महिषासुर मर्दिनीको मूर्तिलाई अगाडि सार्न सकिन्छ। हुनत हालको यो मूर्ति पछिल्लो कालको हो भन्ने तर्क पनि कसै-कसैले प्रस्तुत गरेका छन् तापनि ५ औं शताव्दीको अभिलेखले नै भगवतीको मूर्ति स्थापित भएको कुरा प्रस्ट पारेको छ। राजा मानदेवले निष्काशनमा ल्याएको मानाङ्क मुद्राको अग्रभागको सिंह र पृष्ठभागको कमलासना नारीमूर्तिले त्यस बखतको शाक्त धर्मको राम्रो परिचय दिएको छ। लिच्छविकालमा शाक्त धर्मको विकास भइसकेको कुरा अभिलेख-प्रमाणहरू र मूर्तिकलाले सिद्ध गरेका छन्।

लिच्छविकाल पछि त नेपालमा शाक्त धर्मको विकास झन्झन् हुँदै गयो। यस कालमा आएर महागौरीको मूर्तिको साथै अन्य धेरै मूर्तिहरू बन्न थाले। शाक्त धर्मसँग सम्बद्ध ग्रन्थहरूको लेखन पठन पाठन पनि बढ्दै गयो, अष्टमातृकाको रूपमा कालीको पूजाको प्रचलन पनि बढ्दै गयो। सप्तशती चण्डीका पुस्तकहरू प्रशस्त मात्रामा लेखिए। तिनमा शक्तिका विभिन्न रूपका तस्वीरहरू पाइन्छन्। यसभन्दा केही समयअगाडिदेखि नै महिषासुर मर्दिनीका मूर्तिहरू बन्न थालिसकेका थिए। नक्सालभगवतीको महिषमर्दिनी शोभाभगवतीको महिषमर्दिनी, नालाभगवतीको मूर्तिले यस

कालको शाक्त धर्मको प्रतिनिधित्व गरेका छन् । यस समयमा आएर शाक्त धर्मको प्रचार बढ्दै गयो । ब्रह्माणी, माहेश्वरी, कौमारी, वैष्णवी, वाराही, इन्द्रणी, चामुण्डा, महालक्ष्मी आदि अष्टमातृकाको र काली, तारा त्रिपुरासुन्दरी, भुवनेश्वरी, छिन्नमस्ता, त्रिपुरभैरवी, धूमावती, बगलामुखी, मातङ्गी र कमला आदि दश महाविद्याको प्रचलन र प्रचार बढ्दै गयो । यीदेखि बाहेक नेपालमा अन्य तान्त्रिक देवी देवताहरूको पनि प्रचलन बढ्दै गयो । नीलसरस्वती, अन्नपूर्णाको पूजा-आराधना बढ्दै गयो । १३औं शताब्दीदेखि सारिएका सप्तशती चण्डी महालक्ष्मी विधिहरू नेपाल उपत्यकामा पाइएका छन् । झङ्केश्वरी, मानेश्वरी, मर्त्येश्वरी, आदि देवीहरूको पनि यस कालमा ठूलो प्रचार भयो । राजकीय उपाधिहरूमा "झङ्केश्वरीवर लब्धप्रसाद" आदि लेखिन थालियो। सप्तमातृका, अष्टमातृका, नवदुर्गाका मूर्तिहरूको व्यापकता बढ्दै गयो। गुह्येश्वरीको पूजा बाह्रौं शताब्दीको अन्ततिरका ग्रन्थहरूमा कुब्जिकाको वर्णन पाइन्छ । त्यसै गरी १६ ह्रौं शताब्दीको अन्ततिरका केही ग्रन्थहरूले गुह्येश्वरीको पनि वर्णन गरेका छन् ।

उपर्युक्त बाहेक नेपालको शाक्त धर्ममा तुलजा अर्थात् तलेजु भवानीले पनि महत्त्वपूर्ण भूमिका खेलेको पाइन्छ । भारतमा तुजला भवानीका पाइएका मूर्तिहरूमा पनि काटिएको महिषासुरको टाउको देखिन्छ, तर नेपालमा तलेजुको छुट्टै मूर्तिपाइँदैन । तलेजु लाई प्रतीकात्मक रूपमा पूजा गरेको पाइन्छ । भास्कर मल्लको पालाको एक अभिलेखमा तलेजुलाई शङ्करप्रिया भनेको पाइएकोले यिनको विशेष परिचय दिइराख्नुपर्दैन । नेपालमा विभिन्न शक्तिदेवीहरू स्थानीय नामबाट चिनिन्छन्; उदाहरणार्थ–लुमडी, ह्मैपी, कङ्गअजिमा भुतुभरी, नरदेवी, टुँडालदेवी, चण्डेश्वरी आदि ।

तलेजु – यिनी रघुवंशीहरूकी इष्टदेवी हुन् । पछिसम्म पनि यिनी हरिसिंहदेव-द्वारा पूजा गरिएकी थिइन् । सिमरौनगढमा मुसलमानको आक्रमण भएपछि यिनी नेपाल ल्याइएकी र नेपालका मल्ल राजाहरूले यिनलाई आफ्नो कुलदेवताको रूपमा पूजा-आराधना गरिएकी हुँदा उपत्यकाका तीनै शहरहरूमा यिनको भव्य मन्दिर छ । दसैंमा पूजा गरिने मुख्यदेवी यी तुलजालाई आज पनि प्रशस्त पशुबली दिइन्छ । नेपालको शाक्त धर्ममा यिनको ठूलो स्थान छ ।

गुह्येश्वरी – प्राचीन अभिलेखहरूमा गुह्येश्वरीको वर्णन पाइँदैन, तर १६ रौं शताब्दीको अन्ततिर गुह्येश्वरीको नामोल्लेख पाइन्छ। हालको गुह्येश्वरी पीठदेवता भएको हुनाले यिनको कुनै मूर्ति छैन, तर तन्त्रशास्त्र-हरूमा यिनका विभिन्न रूपहरूको वर्णन गरिएको र सोही रूपअनुसारका तस्वीरहरू पाइएको पनि छ। हालको गुह्येश्वरी प्रताप मल्लको पालमा पत्ता लागेको र उनैले मन्दिर बनाउने र सजाउने गरे तापनि काठमाण्डौंदेखि केही पश्चिम पुरानो गुह्येश्वरी भनिने पीठमै पनि कुनै प्राचीन अभिलेख भेट्टिएको छैन तर जे होस् चौधौं शताब्दीको अन्ततिर ताडपत्रमा गुह्येश्वरीको वर्णन र पूजाविधि समेत लेखिएको गुह्यकालीतन्त्रको किताब पाइएकोले त्यस बखतमा पनि यिनी नेपालमा पुजिन्थिन् भन्ने कुरा सिद्ध हुन आउँछ। सतीदेवीको गुह्यपतन भएको र त्यसैबाट यस शक्तिपीठको उत्पत्ति भएको भन्ने मानी यिनको पूजा-आराधना गर्दै छन् ।

दक्षिणकाली – नेपालमा दक्षिणकालीको ज्यादै ठूलो स्थान छ भन्ने कुरा भनिरहनु-पर्दैन । यिनी चामुण्डाको रूपमा पुजिन्छिन्।

हुनत काठमाडौंदेखि दक्षिणमा भएको हुनाले यिनलाई दक्षिणकाली भनेका हुन् भन्ने नचाहिंदो तर्क पनि कसै-कसैले गरेको देखिन्छ, तर बङ्गालमा पनि यिनलाई दक्षिणकाली नै भनेको र यिनको प्रसिद्ध कर्पूरादिस्तवमा पनि यिनलाई दक्षिणकाली नै भनिएकोले माथिको तर्क असङ्गत नै देखिन्छ । यहाँ दक्षिण भन्नाले दायाँ अर्थात् दाहिनेतर्फ भन्ने बझ्नुपर्छ । दाहिनेतर्फ रहेका सबै देवदेवी, ग्रहहरू मङ्गलकारक हुने हुनाले कल्याणकारक, मङ्गलकारक भन्ने अर्थमा यिनलाई दक्षिणकाली भनेका हुन् । हालको दक्षिणकाली प्रताप मल्लको समयमा स्थापित भएको हो । राजा प्रताप मल्लले त्यहाँ स्थापित गर्न एक अन्य मूर्ति बनाएको र सो मूर्ति ज्यादै उग्र भएकोले त्यसलाई अन्त स्थापित नगरी हनुमान्ढोकामा नै स्थापना गरिराखे । हालसम्म पनि यिनै मोहनकालीको रूपमा पुजिन्छन् । यहाँ नित्य नैमित्तिक पूजा पनि चलिरहेकै छ ।

महिषासुरमर्दिनी – नेपालमा अतिप्रचलित शाक्त मूर्तिहरूमध्ये महिषमर्दिनीकै मूर्ति एक हो । ५ औं शताब्दीदेखि हालसम्म पनि द्विभुजा चतुर्भुजा, षड्भुजा, अष्टभुजा, दशभुजा, द्वादशभुजा र अष्टादशभुजा भगवती महिषमर्दिनीका मूर्तिहरू प्रशस्त मात्रामा पाइन्छन् । कतैकतै यिनलाई उग्रचण्डी पनि भनेको पाइन्छ । नेपाल उपत्यका मात्र नभएर उपत्यकाबाहिर पनि यिनका मूर्तिहरू पाइन्छन् । दसैंमा पनि यिनको विशेष पूजा हुन्छ । महिषमर्दिनीका चित्र-पौभाहरू पनि यत्रतत्र प्रशस्त पाइन्छन् । सम्पूर्ण नेपालीहरूद्वारा मानिएकी यी भगवतीको प्रचार प्राचीन कालदेखि नै भएको देखिन्छ ।

उपर्युक्त बाहेक नेपालमा भैरवी (उदाहरणार्थ–नुवाकोट भैरवी) गोरखकाली, हरसिद्धि, वज्रयोगिनी (जसलाई ब्राह्मण क्षेत्रीहरू दशमहाविद्यामध्ये ताराको रूप मान्दछन्) डोटीकी शैलेश्वरी, मनकामना, वज्रवाराही, खोकनाली रुद्राणी, सिकाली, पोखराकी विन्ध्यवासिनी, दैलेखकी ज्वालामाई आदि प्रसिद्ध छन् ।

उपर्युक्त बाहेक नेपालमा ललितकला र विद्याकी अधिष्ठात्री देवीको रूपमा सरस्वतीको पूजा-आराधना पनि व्यापक रूपले गरिन्छ । लेलेको सरस्वतीकुण्ड यसको प्रसिद्ध उदाहरण हो । स्थानाभावको कारणले अन्य उदाहरणहरू दिन नसकिए तापनि बौद्धमार्गी र शैवमार्गीहरूद्वारा समान रूपले पूजित शक्तिपीठहरू पनि यहाँ प्रशस्त छन् । उहाहरणको रूपमा बौद्धमार्गीहरूले गुह्येश्वरीलाई नैरात्मा र साँखु वज्रजोगिनीलाई हिन्दु जगत्ले ताराको रूपमा पूजा गरेको तथ्यलाई अगाडि सार्न सकिन्छ । नीलसरस्वतीलाई र अन्य सरस्वतीलाई बौद्धमार्गीहरूले मञ्जुश्रीको रूपमा पूजा-अभ्यर्थना गरेको पाइन्छ भने मञ्जुश्रीलाई पनि हिन्दूहरू सबैले सरस्वतीको रूपमा पूजा-अभ्यर्थना गरेको पाइन्छ ।

नेपालको शाक्त धर्मको अर्को महत्त्वपूर्ण पक्षको चर्चा गर्नु यहाँ प्रासङ्गिक हुनेछ । हरेक सवर्ण हिन्दूका कुलदेवता र इष्टदेवता गरी दुई देवताहरू हुन्छन् । कुलपरम्पराबाट चलीआएको देवता कुलदेवता हो, यसलाई बदलन पाइँदैन । परम्पराकगत रूपमा कुलदेवतालाई नेपालीहरूले मानी आएकै छन् । कुलदेवता-पूजा वा देवालीपूजा प्रायः घरबाहिर गर्ने चलन छ । यसमा आफ्नो कुल बाहेक अन्य कसैलाई पनि प्रवेश र सोको प्रसाद दिइँदैन । यसै गरी हरेकको आफ्नो इष्टदेवता वा देवी हुन्छ । यी इष्ट देवीहरूमा अक्सर गरेर सप्तमातृका वा दशमहाविद्यामध्ये एक हुन्छ । जसको जुन इष्ट देवता हुन्छ अक्सर उसले उनै देव वा देवीको दीक्षामन्त्र लिएको

हुन्छ । दीक्षामन्त्र नलिएसम्म कुलदेवताको पूजामा प्रवेश-निषेध र आगमघरमा पनि प्रवेश-निषेध गरिन्छ । आफ्नो कुलदेवता इष्ट देवतालाई भाकल गर्ने चलन समेत पाइन्छ । यी शक्तिका दीक्षामन्त्रहरू एकाक्षरीदेखि नवाक्षरीसम्म रहेको पाइन्छ ।

दशमहाविद्याका शक्तिपीठहरूमा कर्माचार्यहरूद्वारा पूजा हुन्छ । शक्तिपीठहरूमा ब्राह्मण पुजारी पाइँदैनन् । तर नेपाली जनमानसले शक्तिपीठमा पूजा गर्न जगदम्बा भगवतीको रूप मात्र देख्छ पुजारी कुन जातको भन्ने प्रश्न शङ्का इत्यादि उठाउँदैन –यो नेपालीहरूको विशेषता हो ।

नेपालमा शाक्त धर्मको अर्को विशेषता आगम-निगमले बताएअनुसार कुमारीपूजा गर्नु हो । अक्सर गरेर कुमारीको मूर्ति हुँदैन, खरीका अन्य कुनै वृक्षमुनि एक ढुङ्गा राखी त्यसैलाई कुमारी मानी पूजा गरिन्छ । यस्तो कुमारी नभएको टोलै हुँदैन । सप्तमातृका-समूहमा कौमारीको मूर्ति पाइन्छ, अन्य स्थलहरूमा कौमारीको मूर्ति पाइँदैन । दसैंमा वा हरेक दिन नेपालीहरू कन्यापूजा गर्दछन् । रजस्वला नभएकी कन्यालाई षोडशोपचारले पूजा गर्ने चलन अति प्राचीन कालदेखि नै चलिआएको छ । विभिन्न कामनाको परिपूर्तिको लागि विभिन्न जातका कन्याहरूको पूजा गर्ने शास्त्रोक्त विधान छ । चौधौं शताब्दीतिरको समयमा लेखिएका कुमारी-पूजन-विधि जस्ता ग्रन्थहरू पाइएकोले नेपालमा कन्यालाई कुमारीको रूपमा पूजा गर्ने परम्परा प्राचीन हो भन्ने सिद्ध हुन आउँछ । यस क्रममा नेपालको राजकीय कुमारीको उल्लेख गर्नु प्रासङ्गिक हुनेछ । वसन्तपुरमा प्रसिद्ध कुमारीघर रहेको छ । सुवर्ण गवाक्ष, अन्य काष्ठकलायुक्त झ्याल ढोका र तोरण भएको विहारशैलीमा बनेको यो घर अठारौं शताब्दीको उत्तरार्धको वास्तुकलाको एक सुन्दर नमूना हो । यसका कोठाहरूमा अष्टमातृका, भैरव, गणेश, कल्पवृक्षको साथै यसका निर्माता राजा जयप्रकाश मल्लका सुन्दर चित्रहरू पनि चित्रित गरिएका छन् । यहाँ एक सुवर्ण-सिंहासन राखिएको छ । त्यसमा कुमारीलाई विराजमान गराइन्छ । यी जीवित कुमारीको पूजाको परम्परा काठमाडौंका अन्तिम मल्ल राजा जयप्रकाश मल्लले शुरु गरेका हुन् । यसभन्दा अगाडि पनि विभिन्न ठाउँहरूमा जीवित कुमारीको पूजा हुन्थ्यो । हाल पनि ललितपुर, भक्तपुर, चाबेल, चिकंमुगल, बुङ्गमतीमा जीवित कुमारीको पूजा हुन्छ ।

ललितपुरकी कुमारी रजस्वलापछि कुमारीकै रूपमा मानिन्छिन् भने काष्ठमाण्डपकी कुमारी रजस्वला हुनुभन्दा अगाडि नै बदलिन्छिन् । अन्य स्थलका कुमारीहरू जात्राविशेषमा मात्र पुजिन्छन् भने काठमाडौंकी राजकीय कुमारी सधैं नै पुजिन्छिन् । यी कुमारी बौद्धमार्गी शाक्यवंशकी नै कन्या हुनुपर्छ । बौद्धमार्गी कन्या यी जीवित कुमारीको वन्दना सम्पूर्ण नेपालीमात्रले गर्दछ ।

श्री ५ महाराजाधिराज सरकारबाट पनि कुमारीसँग टीका थापिबक्सन्छ र श्री ५ कै समुपस्थितिमा अनन्त-चतुर्दशीको दिन कुमारीको रथयात्रा शुरु हुन्छ । नेपालको शाक्तधर्मको र धर्म-समन्वयको यो एक ज्वलन्त उदाहरण हो ।

चैत्र शुक्ल अष्टमीलाई चैते दशैं र आश्विन शुक्ल प्रतिपदादेखि पूर्णिमासम्म नेपालमा बडा धूमधामसँग दसैं मनाइने हुंदा यसलाई बडादसैं भन्ने चलन पनि छ । यस दसैंमा मुख्य रूपले कालीको पूजा गरिने हुनाले र यो शरद्ऋतुमा पर्ने हुंदा यसलाई शरत्कालीन पूजा पनि भन्दछन् । पहिलो दिन घटस्थापना गरी सोही घटमा नवदुर्गाको

आवाहन गरी नौ दिनसम्म क्रमश: शैलपुत्री, ब्रह्मचारिणी, चन्द्रघण्टा, कूष्माण्डा, स्कन्दमाता, कात्यायनी, कालरात्री, महागौरी सिद्धिदात्रीको रूपमा भगवती जगदम्बा कालीको पूजा-अर्चना गरिन्छ । जमरा उमारी दशौं दिनमा विजयादशमीको रूपमा मनाइन्छ र सप्तमीको दिनमा नवपत्रिका अर्थात् फूलपाती राजकीय सम्मानका साथ भित्र्याइन्छ । यो राष्ट्रिय चाडमा सम्पूर्ण शाक्त पीठमा दर्शनार्थीहरूको घुइँचो लागेको हुन्छ । शाक्त धर्मावलम्वीहरू यस चाडमा पशुवलि आवश्यक ठान्दछन् र राँगो बोको हाँस आदिको वलि चढाइन्छ । पूर्णिमाको दिन लक्ष्मीपूजा गरी विसर्जन गरिन्छ ।

दसैंमा खास गरी महाकाली, महालक्ष्मी र महासरस्वतीको पूजा-आराधना हुन्छ । यी तीन देवीहरू क्रमश: शक्ति, अर्थ र ज्ञानका प्रतीक छन् । यसप्रकार दसैंको पूजा बडो रहस्यात्मक रहेको छ । शास्त्रमा एक वर्षमा यस्ता ४ चार दसैंको वर्णन भए पनि मुख्य रूपले नेपालमा शरद्‌ऋतुमा शरत्कालिक पूजालाई नै बढी महत्त्व दिइएको छ ।

नेपाली शाक्त धर्मको अर्को प्रमुख विशेषता ब्राह्मण, क्षत्रिय र शैवमार्गी नेवारहरूले शुरूदेखि नै पढ्ने गरेको दुर्गासप्तशतीको पाठ पनि एक हो । कवच, अर्गला, कीलक, सूक्त र रहस्यसहित चण्डीपाठ गर्न सक्नु कुनै बखतमा ब्राह्मण क्षत्रिको योग्यता-परीक्षा मानिन्थ्यो । आज पनि विशेष अरिष्ट-कष्टनिवारणार्थ सप्तशतीको पाठ लगाउने चलन छँदैछ । चण्डीको एघारौं अध्ययको देवस्तुतिको कामनाअनुसारको कुनै श्लोक दिई सप्तशतीको प्रत्येक श्लोकको आदि र अन्तमा सो श्लोक दोहोर्‍याई पाठ गर्ने वा ब्राह्मणद्वारा सम्पुटित गराउने चलन अद्यापि छँदैछ । लघुचण्डी, शतचण्डी, सहस्रचण्डी पाठ गर्ने-गराउने र दशांश हवन, तर्पण, मार्जन आदि विधिपूर्वक गर्ने- गराउने चलन नेपालमा अझै पनि छँदैछ । यसै गरी दसैंमा वा अन्य समयमा ललितासहस्रनाम, कर्पूरादिस्तोत्र, देव्यपराध-सक्षमापनस्तोत्र आदिको पाठ पनि शक्ति-पीठादीमा गर्ने चलन छ ।

वैष्णव-धर्मावलम्वीहरूले श्रीमद्‌भागवत सप्ताह लगाएजस्तै शाक्तहरूले देवीभागवत नवाह पारायण गर्ने-गराउने चलन पनि उत्तिकै प्रचलित छ ।

नेपालका आराध्यदेव भगवान् पशुपतिनाथ-को पूजामा पनि लिङ्गको उपरिभागमा श्रीखण्डको चन्दनले श्रीयन्त्र लेखी पशुपति-भट्टारक राजराजेश्वरी भनी शक्तिकै पूजा-आराधना गरिन्छ ।

शाक्तहरूले “कलौ काली कलौ काली कलौ काली तु केवलम्” भनी कलियुगमा काली बाहेक चाँडो सिद्धि दिने, मोक्ष दिने अन्य कुनै नभएको ठोकुवा गरेका छन् ।

हिमालको काखमा रहेको नेपालमा अतिप्राचीन कालदेखि नै शक्तिपूजा हुन्थ्यो । यो स्थल साधकहरूलाई सिद्धि दिने स्थानको रूपमा तन्त्रशास्त्रहरूले वर्णन गरेका छन् । “जटेश्वरं समारभ्य योगेशान्तं महेश्वरी । नेपालदेशो देवेशी साधकानां सुसिद्धिद:” भनी यसको महत्त्व बताइएको छ । भुक्ति र मुक्ति एकै ठाउँमा पाइँदैन; जहाँ मुक्ति त्यहाँ भुक्ति छैन, जहाँ भुक्ति छ त्यहाँ मुक्ति छैन; तर भगवती त्रिपुरसुन्दरी जगदम्वाका भक्तहरूलाई भुक्ति-मुक्ति दुवै प्राप्त छन् ।

“यत्रास्ति मोक्षो न हि तत्र भोगो,
यत्रास्ति भोगो न हि तत्र मोक्ष: ।
श्रीसुन्दरीसेवनतत्पराणां,
भोगश्च मोक्षश्च करस्थ एव ॥”

यस कुरालाई नेपाली समाजले आत्मसात् गरी शुरुदेखि नै शाक्त धर्मप्रति श्रद्धा-भक्ति

देखाई शाक्तधर्मावलम्वी भएको कुरा देखिन्छ । दुई हजार वर्षभन्दा लामो समयदेखि नेपालमा शक्तिपूजाको अक्षुण्ण परम्परा रहेको छ र रहिरहनेछ ।

नेपालको इतिहासमा कैयौं राजवंशद्वारा संस्कृतिमा नयाँनयाँ आयामहरू थपिंदै गए, तर सबैले समान रूपले शक्तिको आराधना गर्दै रहे । आज पनि श्री ५ महाराजाधिराजसँग भद्रकालीको खड्ग साटासाट गर्ने परम्परा नेपाली मुद्रामा श्रीभवानी अङ्कन गर्ने परम्परा चलि नै रहेको छ । ज्ञात ऐतिहासिक राजा मानदेवको मुद्रामा भएको सिंह र देवीको मूर्तिबाट आरम्भ भएको यो चलन मल्ल राजाको मुद्रामा पनि कुमारी माजु, तलेजुमाजु, हरसिद्धि लेखिन्थ्यो । श्री ५ प्रतापसिंहको मुद्रामा गुह्येश्वरी र त्यस पछिका मुद्रामा श्रीभवानी लेख्ने र ६४ योगिनीका प्रतीक ६४ थोप्लाहरू राख्ने परम्परा आज पनि छँदैछ । यसले परमपरागत रूपमा चली आएको शाक्त धर्म आजसम्म पनि अक्षुण रहेको कुरा प्रस्ट हुन्छ ।

– मु. अ.

शास्त्रीयतावाद- शास्त्रीयतावाद अङ्ग्रेजी भाषाको क्लासिसिज्म शब्दको नेपाली पर्यायको रूपमा यहाँ प्रयुक्त छ, यद्यपि क्लासिसिज्मको लागि नेपालीमा शास्त्रवाद, नाभिजात्यवाद तथा परिष्कारवाद र यदाकथा क्लासिकलवाद जस्ता शब्दको पनि प्रयोग गर्ने चलन चलेको छ ।

शास्त्रीयतावाद वा क्लासिसिज्मलाई बुझ्न क्लासिक्स शब्दको अर्थ केलाउनु आवश्यक छ, किनभने क्लासिसिज्म तथा क्लासिक, क्लासिकल र क्लासिसिस्ट जस्ता शब्दहरू क्लासिक्ससितै घनिष्ठ रूपमा सम्बद्ध देखिन्छन् ।

इसाको दोस्रो शताब्दीका ल्याटिन लेखक औलस जेलियसले आफ्नो नोक्टस एट्टिकानामक पुस्तकमा स्क्रिप्टर प्रोलिटेरियसको विपरीत अर्थमा स्क्रिप्टर क्लासिकस भन्ने पदावलीको प्रयोग गरेको पाइन्छ । स्क्रिप्टर प्रोलिटेरियसले सर्वहारा वर्गको निम्ति लेख्ने लेखकलाई सम्झाउँछ भने स्क्रिप्टर क्लासिकसले चाहिं अभिजात वर्गको निम्ति लेख्ने लेखकलाई बुझाउँछ । तिनताक विभिन्न वर्ग वा क्लासमा विभाजित रोमन नागरिकहरूमध्ये अभिजातवर्गीय नागरिक स्वयंलाई पनि क्लासिकस भनिन्थ्यो । यसरी अभिजातवर्गीय लेखक भन्ने तात्पर्यमा प्रयोग गरिएको स्क्रिप्टर क्लासिकसअन्तर्गत क्लासिकस शब्द पछि नयाँनयाँ अर्थ र सन्दर्भमा प्रयुक्त हुन थाल्यो । केही शताब्दीपछि विशेषणवाची यो क्लासिकस शब्द स्कूल र कलेजका क्लास वा एकेडेमीमा स्थायी रूपमा पढाउन उपयुक्त आदर्श कृति वा कृतिकार भन्ने तात्पर्यमा व्यवहृत हुन थाल्यो, अर्थात् 'अध्ययन-अध्यापनको दृष्टिले स्थायी मूल्य र महत्ता भएका कृति र कृतिकार' भन्ने अर्थ यसले बुझाउन थाल्यो । क्लासिकस शब्दको यो अर्थ मध्यकाल र पुनर्जागरणकालको ल्याटिनभाषामा खूब प्रचलित रह्यो । उपर्युल्लिखित ल्याटिन अर्थ र सन्दर्भहरूलाई आत्मसात् गर्दै अङ्ग्रेजीभाषामा आइपुग्दा उक्त क्लासिकस शब्द क्लासिक बन्न पुग्यो। पछि पुनर्जागरणकालका मानववादी लेखकहरूले ग्रीस र रोमका प्राचीन उत्कृष्ट कृति (मास्टरपिस) लाई अध्ययनीय ठान्दै त्यसै अभिप्रायमा उक्त शब्दलाई ग्रहण गरे । परिणामस्वरूप ग्रीस र रोमका प्राचीन महान् लेखककै रचना-परम्पराको नाम क्लासिक्स हुन गयो । यसै सिलसिलामापछि विभिन्न देशका जनसमाजमा प्रचलित आधुनिक भाषाहरूमा पनि उत्कृष्ट साहित्यको सिर्जना हुन थाल्दा तिनलाई पनि क्लासिक्सअन्तर्गत

ग्रहण गरियो। फलस्वरूप सौन्दर्यका सर्वोच्च र अमूर्त आदर्शहरूलाई तथा त्यसका अनन्त सारलाई अनुभूत गराउने कुनै पनि साहित्य-रचना, प्राचीन होस् वा अर्वाचीन, क्लासिक्स हो भन्ने विचारधारा उत्पन्न भयो। क्लासिक्ससम्बन्धी यो अवधारणा अथवा भनूँ साहित्यकलाको सर्वोच्च सौन्दर्य र अनन्त स्तरलाई प्रमाणित गर्ने यो विचारधारा बिस्तारै फैलँदै गयो। पुनर्जागरणकालदेखि यता रोमान्टिक युगको मिरमिरेमासम्म पनि यो उत्तिकै प्रबल रहिरह्यो। अझ साँच्चै भन्ने हो भने आज पनि बबिटको परिभाषामा यो विचार उत्तिकै सजीव देखा पर्छ। बबिट भन्छन्– "त्यो सबै क्लासिकल वा क्लासिक हो जसले कुनै खास क्लासको अर्थात् सौन्दर्यको कुनै खास क्लास वा श्रेणी वा स्तरको प्रतिनिधित्व गर्दछ।" क्लासिकल वा क्लासिकअन्तर्गत क्लास शब्दको व्युत्पत्तिमूलक भूल यहाँ पनि देखा पर्छ। पहिलो भूल माथि चर्चित क्लास वा कक्षामा पढाइने अर्थमा थियो भने दोस्रो भूल यहाँ साहित्यकलागत सौन्दर्यको खास क्लास वा श्रेणी वा स्तर खोज्नुमा देखा पर्‍यो। बबिटको उक्त कथनमा प्रयुक्त 'क्लास' शब्दको आन्तरिक अभिप्राय वा लाक्षणिक अर्थ यथार्थमा सौन्दर्यको क्लास, श्रेणी वा स्तर (क्याटागोरी) नै हो भन्ने कुरा त्यस वाक्यको पूर्वापर सन्दर्भबाट स्वत: स्पष्ट हुन्छ। तर के साहित्यकलागत अमूर्त अनन्त सौन्दर्यको कुनै खास क्लास, श्रेणी वा स्तर निर्धारित गर्न सकिन्छ? निश्चय नै यो एउटा अत्यन्त जटिल प्रश्न हो; परन्तु साहित्यमा क्लात्मक सौन्दर्यको उत्कृष्टता र अनुपातको आधारमा विवेकग्राह्य एवं अनुभूतिगम्य रूपमा त्यसको निर्धारण – निरूपण गर्ने चलन चलेकै छ।

उपर्युल्लिखित दृष्टिकोणलाई स्वीकार गर्ने हो भने वास्तविक अर्थमा प्राचीन ग्रीक साहित्य मात्रै क्लासिकल वा क्लासिक ठहर्न आउँछ; किनभने प्राचीन ग्रीसले सिर्जना गरेको साहित्यले नै कला-सौन्दर्यको त्यो सर्वोच्च एवं आदर्श स्तर प्राप्त गर्न सकेको र ल्याटिन-साहित्य पनि त्यस स्तरमा पुग्न नसकेको कुरा स्वत: स्पष्टै छ। ल्याटिन-साहित्यले त खासमा त्यही ग्रीक साहित्यकै अनुसरण – अनुकरण गरेर त्यसैको नमूनाबमोजिमको साहित्य नै त तयार पारेको हो। यसप्रकार कुनै पनि पूर्ववर्ती नमूना(मोडेल)को अनुसरण-अनुकरण नगरीकन ग्रीसले आफ्नै सांस्कृतिक अनुभूतिहरूको उपजस्वरूप तयार पारेको साहित्य-रचनाले सौन्दर्यको जुन मानस्तर र आदर्श रूप कायम गर्‍यो त्यसलाई दृष्टिगत गर्दै जर्मन रोमान्सवादी (रोमान्टिसिस्ट)हरू के भन्छन् भने प्राचीन ग्रीक साहित्य त्यस अर्थमा क्लासिकल होइन जुन अर्थमा ल्याटिन, पुनर्जागरणकालीन र आधुनिक साहित्य क्लासिकल ठहर्छ। सारांशमा प्राचीन ग्रीक साहित्य नै पाश्चात्य संसारको सर्वप्रथम र सर्वोत्तम क्लासिकल साहित्य वा क्लासिक हो भने त्यसपछिका क्लासिक्स हुन्– ल्याटिन-साहित्य तथा उक्त ग्रीक र ल्याटिन-साहित्यलाई आदर्श मानेर तयार पारिएका पुनर्जागरणकालीन एवं आधुनिककालीन शास्त्रीयतावादी साहित्य। यहाँनिर टी. एस. एलियटको सापेक्ष र निरपेक्ष क्लासिक्ससम्बन्धी वर्गीकरणलाई स्वीकार गर्ने हो भने भन्न सकिन्छ– प्राचीन ग्रीक क्लासिकल साहित्य निरपेक्ष क्लासिक हो भने ल्याटिनलगायत अङ्ग्रेजी, फ्रेन्च, जर्मन, स्पेनिश, भारतीय, चिनिया, जापानी आदि आधुनिक भाषासाहित्यका क्लासिक्सहरू चाहिं सबै सापेक्ष क्लासिक्स हुन्।

शास्त्रीयतावादी साहित्य वा क्लासिक्स के हो भन्ने बुझ्न यस सम्बन्धमा कतिपय पाश्चात्य विद्वान्हरूद्वारा व्यक्त गरिएका

विचारहरू पनि निकै उपयोगी देखिन्छन् । यस्ता विद्वान्हरूमध्ये आफूलाई शास्त्रीयतावादी (क्लासिसिस्ट) बताउने अमेरिकी मूलका अङ्ग्रेज कवि, नाटककार तथा समालोचक टी. एस. एलियट(जन्म सन् १८८८)को विचारमा भाषा प्रौढ भएपछि र सामाजिक आचार-विचार परिपक्व भएपछि नै साहित्य पनि प्रौढ-परिपक्व हुन्छ, अनि त्यसपछि मात्रै क्लासिकल साहित्य वा क्लासिक्सको सिर्जना हुन्छ । साहित्य मात्रै शास्त्रीयतावादी हुँदैन, अपितु युग, धारा, कृति तथा कृतिकार स्वयं नै पनि शास्त्रीयतावादी हुन सक्छन् । अलेक्जेन्डर पोप अङ्ग्रेजीभाषाका सापेक्ष शास्त्रीयतावादी हुन् भने ल्याटिन महाकवि भर्जिल निरपेक्ष वा सार्वभौम शास्त्रीयतावादी हुन् । यसै गरी प्रसिद्ध फ्रेन्च लेखक तथा समालोचक सेन्ट ब्यूभ (सन् १८०४-६९) का अनुसार शास्त्रीयतावादी साहित्य त्यो हो जसमा मानवमनलाई समृद्ध पार्ने क्षमता, सार्वभौमता, सर्वकालीनता, मौलिक विचार, पर्यवेक्षण वा आविष्कारको अभिव्यक्ति तथा विशिष्ट शैली र ज्ञानभण्डारको अभिवृद्धिमा नयाँ फड्को जस्ता गुणहरू विद्यमान रहन्छन् । उनी ग्रीक तथा अन्य क्लासिक्समा यिनै गुणहरू देख्छन् । ग्रीक क्लासिक्स ल्याटिनको निम्ति आदर्श र अनुकरणीय भएजस्तै पुनर्जागरणोत्तर लेखकको निम्ति ग्रीक र ल्याटिन क्लासिक्स आदर्श र अनुकरणीय भएको ठान्दै उनी परवर्तीको निम्ति यस रूपमा आदर्श र अनुकरणीय हुनु पनि क्लासिक्सको गुण स्वीकार्छन् । तर शास्त्रीय नियम र परिपाटीको आधारमा क्लासिक्सको अनकुरणबाट क्लासिक्स जन्मन्छ भन्ने कुरामा चाहिं उनी विश्वास गर्दैनन् । अर्का फ्रेन्च विद्वान् तथा समालोचक फर्डिनान्ड ब्रुन्टायर (सन् १८४९-१९०६) को दृष्टिमा सर्वाङ्ग-सन्तुलन र तज्जन्य परिष्कार नै क्लासिकल साहित्यको मूलभूत एवम् आधारभूत गुण हो, अर्थात् क्लासिकल साहित्यमा कल्पना र बौद्धिकता, विवेक र भावुकता, सुरुचि र आवेग तथा शिल्प र विषयवस्तुबीच सौष्ठवपूर्ण सन्तुलन र तज्जन्य परिष्कार हुन्छ । ब्रुन्टायरका यिनै विचारधाराको धरातलमा टेकेर अङ्ग्रेजीका विद्वान् समालोचक तथा इतिहासकार हर्बर्ट ग्रियर्सन (जन्म सन् १८६६) रोमान्टिक प्रवृत्तिको सापेक्षतामा क्लासिकल प्रवृत्तिको व्याख्या प्रस्तुत गर्छन् । उनको मतमा रूप अर्थात् शिल्पशैलीको परिष्कार तथा निश्चितता, विचार र भावनाको सन्तुलन, अनि विवेकपूर्ण संयम जस्ता प्रवृत्तिहरू नै मूलभूत क्लासिकल प्रवृत्ति हुन् । उनको मतअनुसार क्लासिकल साहित्यमा शिल्पशैलीको परिष्कारको साथै विषयवस्तुको पनि आफ्नै वजन र गम्भीरता हुन्छ, अनि त्यो परिष्कृत शिल्पशैली र गम्भीर-वजनदार विषयवस्तुबीचको सन्तुलन र संश्लेषणमा गरिमामय सौन्दर्यको दीप्ति प्रकटिएको हुन्छ ।

माथि चर्चा गरिएका कुराहरूलाई दृष्टिगत गर्दा निष्कर्षमा शास्त्रीयतावादी साहित्य भन्नाले मुख्य रूपमा निम्नलिखित अभिप्राय: प्रकटिन आउँछन्–

१) प्राचीन ग्रीस र रोमका प्रतिष्ठित साहित्यकारहरूका रचना;

२) शाश्वत-सार्वभौम मूल्य र गरिमा-महिमालाई आत्मसात् गर्ने साहित्य-रचना;

३) उच्चस्तरीय वा उच्च कोटिको प्रौढ-परिष्कृत कलाकृति;

४) कुनै खास दृष्टिकोण तथा कलात्मक शैलीलाई अँगाल्ने आदर्श रचना तथा

५) रोमान्टिक शैली, शिल्प र प्रवृत्तिको विपरीत खालका शैली, शिल्प र प्रवृत्तिलाई प्रधानता दिने साहित्यिक कृति ।

संक्षेपमा यिनै क्लासिक्स वा क्लासिकल

साहित्यसम्बन्धी सिद्धान्तलाई नै 'क्लासिसिज्म' (शास्त्रीयतावाद) भन्दछन्। यसउसले 'क्लासिसिज्म' लाई बुझ्न 'क्लासिकल' शब्दको नालीबेली केलाउनु पनि उत्तिकै आवश्यक छ।

'क्लासिकल' शब्दको सर्वप्रथम प्रयोग इ. पू. १००० देखि इस्वी सन् ५०० सम्म अर्थात् लगभग पन्ध्र सय वर्षसम्मका प्राचीन ग्रकि तथा ल्याटिन-साहित्यको लागि नै भएको पाइन्छ। पाश्चात्य वा युरोपेली साहित्यको शुरुआत ग्रीक वा ग्रिसेली साहित्यबाट हुन्छ भने ग्रिसेली साहित्यको श्रीगणेश अनुमानतः इ. पू. नवौं र दशौं शताब्दीको वीचमा विद्यमान मानिने महाकवि होमरका **इलियड** र **ओडिसी** महाकाव्यबाट भएको भेट्टिन्छ। यद्यपि होमरका यी कृतिहरूले पूर्ववर्ती महाकाव्य र गीतिकाव्यहरूको शैली र शिल्पबाट प्रभाव र प्रेरणा प्राप्त गरेका नहोलान् भन्न सकिंदैन, तथापि अहिलेसम्ममा उपलब्ध प्राचीनतम कृति यी नै भएकाले पाश्चात्य साहित्यको थालनी आज होमरका यिनै क्लासिकल कृतिहरूबाट भएको मान्नुपर्छ र यस अर्थमा होमर पाश्चात्य साहित्य-जगत्का प्रथम शास्त्रीयतावादी कवि ठहरिन्छन्। होमरपछि खास गरेर ग्रीसका गीतिकाव्यकार पिन्डार (इ.पू. ५१८-४३८), प्राचीन कामदीकार एरिस्टोफेनिस (इ. पू. ४५०-३८५) तथा नवीन कामदीकार मेनान्दर (इ. पू. ३४२-२९१) इ. पू. पाँचौं शताब्दीका महान् त्रासदीकारहरू एस्किलस, सोफोक्लिज तथा युरिपिडिज, अनि इ. पू. चौथो र पाँचौं शताब्दीवीचका महान् विचारक सुकरात, प्लेटो र अरस्तु तथा महान् व्यङ्ग्यकार लुसियन (सन् १२०-१८०) प्रभृति सबै आ-आफ्ना क्षेत्रका विशिष्ट शास्त्रीयतावादी प्रतिभाहरू हुन्। केही व्यङ्ग्यात्मक रचनाहरूलाई छाडेर सबैजसो प्राचीन रोमनेली वा ल्याटिन महाकाव्य, कामदी तथा त्रासदीहरू शुरूशुरूमा उपर्युल्लिखित ग्रिसेली क्लासिकल साहित्य-रचनाकै अनुकरण, अनुवाद वा रूपान्तरका रूपमा नै देखा परे तापनि पछि चाहिं ल्याटिन-साहित्यको स्वर्णयुग (इ. पू. ७० देखि इस्वी सन् १४ सम्म)मा अथवा भनूँ अगस्टन युगमा आएर **इनीड** महाकाव्यका रचयिता भर्जिल – अनि होरेस र ओभिड जस्ता कतिपय महान् क्लासिकल कवि-लेखकहरू उदाए, जसले आफ्नो समयदेखि अहिलेसम्म पनि मानवीय विचारधारामाथि अनवरत रूपमा केही न केही प्रभाव पार्दै आइराखेको पाइन्छ। उक्त रोमनेली सम्राट् अगस्टसको देहावसान (सन् १४) पश्चात् यता सन् १८० सम्मको युग चाहिं ल्याटिन-साहित्यको रजतयुग मानिन्छ र यस युगमा पनि त्यहाँ दार्शनिक कामदीकार सिनेका, महाकाव्यकार लुकान जस्ता कतिपय शास्त्रीयतावादी साहित्यस्रष्टाहरू देखा परे। ल्याटिन साहित्यको यो युग झन्डैझन्डै पाँचौं शताब्दीको अन्तिम चरणसम्म फैलँदै गयो। यसरी हेरेर ल्याउँदा प्राचीन ग्रिसेली र रोमनेली साहित्य नै विश्वको सर्वप्रथम र सर्वप्रमुख क्लासिकल साहित्य हो भन्ने कुरा स्वतः छर्लङ्गिन्छ।

उक्त प्रकारले प्राचीन ग्रीस र रोमका साहित्यकलाको लागि सर्वप्रथम प्रयुक्त 'क्लासिकल' शब्दको पछि कालान्तरमा अर्थविस्तार भयो, अनि यस शब्दले उपर्युक्त प्राचीन ग्रीस र रोमका साहित्यको जस्तो शैली, शिल्प र प्रवृत्ति अँगाल्ने अन्योन्य साहित्यकलालाई पनि बुझाउन थाल्यो। यसैले आज हामी मध्ययुगीन इटालेली कवि दाँते (सन् १२६५-१३२१) को महाकाव्य **डिभाइन कमेडी** तथा अङ्ग्रेजीका महान् कवि मिल्टन (सन् १६०८-७४) का महाकाव्य **प्याराडाइज लस्ट** र

प्याराडाइज रिगेन्ड जस्ता अनेकानेक उत्तरवर्ती साहित्य-रचनालाई पनि क्लासिकल भन्दछौं । यसै सन्दर्भमा हामी नेपाली-साहित्यका खास गरी कविशिरोमणि लेखनाथ पौड्याल तथा दार्शनिक कवि एवं नाटककार बालकृष्ण समलाई क्लासिकल साहित्यकार र तिनका साहित्य-रचनागत प्रवृत्ति, मान्यता तथा सिद्धान्तलाई क्लासिसिज्म वा शास्त्रीयतावादअन्तर्गत राखेर हेर्न सक्तछौं । यथार्थमा क्लासिक तथा क्लासिकल यी दुवै विशेषवाची शब्दले कुनै पनि देश तथा कालका भाषासाहित्यगत कुनै खास स्तर, धर्म, गुण वा प्रवृत्तिको; शाश्वत मूल्य, महिमा वा गरिमाको तथा कुनै खास आदर्श र कलात्मक शैलीको सङ्केत गर्दछन् । साहित्यकलामा मात्र होइन, अपितु वास्तु, मूर्त्ति, चित्र र सङ्गीत जस्ता अन्योन्य कलाका क्षेत्रमा पनि यो कुरा लागू हुन्छ। यहाँनिर **क्लासिसिज्म** वा **शास्त्रीयतावाद** भनेको वास्तवमा यही क्लासिक वा क्लासिकल स्तर, गुण वा प्रवृत्ति; मूल्य, महिमा वा गरिमा तथा दृष्टिकोण, मान्यता वा सिद्धान्त नै हो भन्ने कुरा दोहोऱ्याइरहनुपरोइन, यो **क्लासिसिज्म** वा **क्लासिकलवाद** वा **शास्त्रीयतावादलाई** अंगाल्ने कवि-लेखक प्रभृतिलाई **क्लासिसिस्ट** वा **शास्त्रीयतावादी** भनिने कुरा चाहिं यहाँ उल्लेखनीय हुन आउँछ ।

क्लासिसिज्म वा **शास्त्रीयतावादलाई** सम्यक् रूपमा सम्झन र बुझ्न **रोमान्टिसिज्म** वा **रोमान्सवाद** यद्वा स्वच्छन्दतावादसित पनि यसको तुलना अपेक्षित छ; किनभने यी दुई (**क्लासिसिज्म** र **रोमान्टिसिज्म**) वा एक-अर्काका नितान्त विपरीत साहित्यिक आन्दोलन, दृष्टिकोण तथा प्रवृत्ति हुन् भन्ने कुरा खास गरी जर्मन रोमान्टिक अभियानदेखि यता चर्चामा आउन थालेको पाइन्छ। जर्मनीमा पनि विशेष गरी ईसाको उन्नाइसौं शताब्दीको सङ्क्रमणकालमा त्यहाँका प्रसिद्ध कवि, नाटककार, उपन्यासकार तथा समालोचक गेटे (सन् १७४९-१८३२) र त्यहाँकै अर्का प्रसिद्ध कवि एवं नाटककार शिलर (सन् १७५९-१८०५) बाट नै रोमान्टिक र क्लासिकल ऊहापोहको आरम्भ भएको मानिन्छ । क्लासिकललाई गेटे स्वस्थ र सबल देख्छन् भने रोमान्टिकलाई उनी अस्वस्थ र दुर्बल मान्छन् । शिलर चाहिं रोमान्टिकलाई भावुक र क्लासिकललाई सहज ठान्छन् । क्लासिकल र रोमान्टिक यी दुई भिन्न दृष्टिकोण तथा प्रवृत्ति साहित्यमा मात्र होइन, अपितु सङ्गीत, नृत्य, चित्रकला, मूर्तिकला एवं वास्तुकलामा पनि दृष्टिगोचर हुन आउँछन्; अझ कल्चर अर्थात् संस्कृति, स्वयंलाई नै पनि **क्लाकिसल कल्चर** र **रोमान्टिक कल्चर** भनी छुट्ट्याउने चलन समेत चलेको देखिन्छ ।

क्लासिकल कृति अपेक्षाकृत सामाजिक, औपचारिक, बौद्धिक तथा स्थित्यात्मक हुन्छ भने रोमान्टिक कृति चाहिं त्यसको विपरीत वैयक्तिक, अनौपचारिक, भावपरक तथा गतिशील हुन्छ । सामाजिक हुनाको कारण क्लासिकलले मानिसका वैयक्तिक विशेषताभन्दा सामान्य मानवीय गुण, स्वभाव वा प्रवृत्तिहरूमाथि नै विशेष जोड दिन्छ भने औपचारिक हुनाको कारण यसले पूर्वनिर्धारित स्तर, परिपाटी र आचरणलाई तथा परम्परागत शैली र शिल्पलाई अंगाल्दछ । त्यसैले क्लासिकल कृतिको संरचनामा रोमान्टिक कृतिको संरचनामा झैं विविधता होइन, अपितु एकरूपता नै भेट्टिन्छ ।

शास्त्रीयतावाद शिल्पकारिता वा भनूँ शिल्पशैलीको परिष्कारलाई विशेष महत्त्व दिइन्छ । यसो हुँदा क्लासिकल कलाकार आफ्नो कार्य र तद्विषयक सबै कुराहरूप्रति

पूर्णतया सजग-सचेत तथा तिनमाथि बौद्धिक नियन्त्रण राख्न पनि पूर्णरूपेण समर्थ हुन्छ। यस बौद्धिक नियन्त्रणलाई क्लासिकल कलाकृतिगत बुद्धिवाद भन्दछन्। यसो त क्लासिकल कलाकृतिमा पनि भावतत्त्वको महत्त्व हुन्छ नै, तर त्यसलाई कलाकारले आफ्नो बौद्धिकताको अधीनस्थ बनाई अभीष्टसिद्धिको लागि सहायकको रूपमा मात्र ग्रहण गरेको हुन्छ। यसको विपरीत रोमान्टिक कृतिमा भने स्वत: स्फूर्त आवेग-संवेगको सहज, स्वच्छन्द र उन्मुक्त अभिव्यक्तिलाई अथवा भनूँ आत्मपरक अभिव्यञ्जनालाई नै सर्वोपरि महत्त्व प्रदान गरिएको हुन्छ। संक्षेपमा क्लासिकल कृतिमा कलापक्षमाथि विशेष जोड दिनाका साथै वस्तुतत्त्वको प्रस्तुतीकरण बडो संयम र अनुशासनपूर्ण ढङ्गले गरिएको हुन्छ भने रोमान्टिक रचनामा चाहिं भावपक्षलाई नै सर्वाधिक महत्त्व प्रदान गर्नाका साथै आत्माका स्वस्फूर्त आवेग-संवेगहरूको स्वच्छन्द अभिव्यक्ति प्रस्तुत गरिएको हुन्छ। यसप्रकार क्लासिसिज्ममा कलापक्षमाथि र रोमान्टिसिज्ममा चाहिं भावपक्षमाथि नै विशेष जोड जब दिइन्छ त्यहाँनिर क्लासिकल र रोमान्टिक यी दुवै थरी कलाकारको लागि ठूलो खतराको स्थिति पनि उत्पन्न हुन सक्तछ; किनभने एकातिर शिल्पकारितामाथि नै अत्यधिक ध्यान दिने क्लासिकल कलाकारले आफ्नो अति महत्त्वपूर्ण संवेदना र प्रेरणालाई पनि वेवास्ता गर्दै नितान्त निष्प्राण र कृत्रिम कृति तयार पार्न सक्तछ भने अर्कातिर आफ्नो मनका आवेग-संवेगको स्वच्छन्द र बेलगाम उडानमा लहसिंदा-लहसिदै रोमान्टिक कलाकारबाट बौलट्टी तालको रचना पनि रचिन सक्तछ। क्लासिकल धाराकै अनुसरण गर्ने नवक्लासिकल (निओ-क्लासिकल) धाराका कवि-लेखकहरूका उपर्युल्लिखित प्रवृत्तिहरूले गर्दा अत्यन्त निष्प्राण र कृत्रिम कृतिहरू देखा पर्न थालेपछि त्यसको विरोधमा पाश्चात्य साहित्यमा रोमान्टिक धारा वा आन्दोलनको आरम्भ भएको र त्यसरी आरम्भ भएको रोमान्टिक धारामा पनि पछि गएर माथि भनिएझैं नभन्दै नितान्त उडन्ते र बौलट्टीतालका रचनाहरू देखिन थालेपछि त्यसको विरुद्ध त्यहाँ यथार्थवादी आन्दोलन चलेको घटनाबाट उपर्युक्त तथ्यको पुष्टि हुन्छ। जे होस्, क्लासिकल कलाकार विषयवस्तुका शाश्वत र सनातनपक्षमाथि विशेष चासो राख्तछ भने रोमान्टिक कलाकार चाहिं मन:स्थितिका स्वल्पजीवी वा क्षणस्थायी कुराहरूलाई पक्रने प्रयास गर्दछ। चेतनप्रवाहपूर्ण शैली (स्ट्रीम अफ कन्ससनेस स्टाइल)द्वारा पात्रको व्यक्ति-मनका प्रवहमान भावतरङ्ग एवम् अस्थिर विचार-प्रवाहलाई पक्रने जुन कोशिश रोमान्टिक कलाकार गर्दछ त्यो काम शाश्वत आन्तरिक सत्यहरूकै चित्रण-वर्णनमा मग्न रहने क्लासिकल कलाकारको लागि सम्भव हुँदैन।

क्लासिकल कलाकृतिमा पात्र मूलत: कुनै जाति वा वर्गका प्रतिनिधिका रूपमा अङ्कित हुन आउँछन् भने रोमान्टिक रचनामा चाहिं पात्र त्यस्तो नभई मुख्यतया आफ्नै वैयक्तिक विशेषताहरूद्वारा विशिष्ट बनेका हुन्छन्।

पश्चिममा होमरका इलियड र ओडिसी तथा पूर्वमा वाल्मीकि र व्यासका 'रामायण' र महाभारत' हजारौं वर्षपहिले जस्तै अहिले पनि यत्रतत्र पढिन्छन्। उहिलेदेखि आजसम्ममा युग र जीवनमा अनेक परिवर्तनहरू तथा नानावलीका उकाली-ओरालीहरू आइसके, तैपनि ती कृतिहरूको महत्त्व अक्षुण्ण रहिरहेकै छ। यसै गरी जुन कलाकृति वा साहित्य-रचना शाश्वत मूल्य एवं महत्त्वका हुन्छन् र कुनै पनि देश तथा कालको सीमामा साँघुरिएर रहँदैनन् र कालजयी हुन्छन्, तीनै यथार्थमा उच्च

कोटिका वा क्लासिकल ठहर्छन्। अर्को शब्दमा क्लासिकल साहित्यले युगजीवनका त्यस्ता तत्त्व वा युगचेतनालाई आत्मसात् गरको हुन्छ, जसको उपयोगिता र सार्थकता सार्वकालिक एवं सार्वदेशिक हुन्छ। साहित्य वा कलाकृतिलाई मात्र होइन, अपितु तिनका स्रष्टा र युगलाई समेत क्लासिकल भन्ने चलनअनुसार उल्लिखित होमर, वाल्मीकि र व्यासका साथसाथ तिनका कृति तथा युग पनि क्लासिकल विशेषणद्वारा सम्बोधित हुन्छन् भन्ने कुराको उल्लेख माथि पनि भइ नै सकेको छ।

उक्त प्रकारले पश्चिममा र अझ खास प्राचीन ग्रीसमा थालिएको यो क्लासिकल साहित्यसम्बन्धी क्रियाकलाप (मूभमेन्ट) तथा मान्यता र प्रवृत्ति अथवा भनूँ क्लासिसिज्म वा शास्त्रीयतावाद पश्चिमकै देन हो र समकक्ष पूर्वीय साहित्यको लागि क्लासिकल शब्दको प्रयोग गर्ने चलन पछि मात्र यतातिर चल्न थालेको हो।

यसरी 'क्लासिकल' शब्दले दुई छुट्टाछुट्टै अर्थ बोकेको छ। एउटा अर्थअनुसार कालिदास र भारवि दुवैका रचना क्लासिकल ठहर्छन् भने अर्को अर्थ अनुसारचाहिं भारवि, माघ र श्रीहर्ष क्लासिकल मानिन्छन्, कालिदास क्लासिकलमा पर्दैनन्। नेपाली सन्दर्भमा पहिलो अर्थअनुसार भानुभक्त क्लासिकल हुन्छन् सोमनाथ सिग्देल र आयोमेली कविहरू क्लासिकल ठहर्दैनन्। दोस्रो अर्थअनुसार सोमनाथ, बालकृष्ण सम र आयामेली कविहरू क्लासिकल ठहर्छन् भानुभक्त कलासिकलमा पर्दैनन्। यो दोस्रो अर्थमा प्रयुक्त क्लासिकल शब्दलाई अङ्ग्रेजी साहित्यमा **नवशास्त्रीय** (Neoclassic) भनिन्छ र यो दोस्रो अर्थचाहिं बेलायतमा चार्ल्स द्वितीयको पुनःस्थापन (१६६० इ.) पछि प्राचीन रोमन साहित्यलाई आदर्श बनाएर शिल्प, सौन्दर्य, सन्तुलन, बौद्धिकता र अनुपातमा सचेत भएर उत्कृष्ट र परिष्कृत कृति बनाउन चाहने ड्राइडन स्विफ्ट पोप र डा. जोन्सनका रचनामा पाइन्छ। फ्रेडरिक श्लेगेलले रोमान्टिक प्रवृत्तिसँग टड्कारो रूपमा छुट्ट्याउन यस प्रवृत्तिलाई क्लासिकल नाम दिएका छन् र टी. एस. एलियटले पछि यसै अर्थमा आफूलाई क्लासिकल भन्न रुचाएका हुन्। नेपाली-साहित्यमा पनि क्लासिकल शब्दको यसै अर्थमा प्रयोग भएको छ र शास्त्रीयतावादको शाब्दिक अर्थ पनि यसै दोस्रो अर्थको नजीक छ।

– कु. ब. जो.

शैली- शैली वर्तमान साहित्यिक समालोचनाको विशिष्ट र पारिभाषिक शब्द हो। पूर्वीय विद्वान्हरूले शैली शब्द संस्कृतको शील शब्दबाट व्युत्पन्न भएको हो भन्ने निश्चित गरेका छन्। साथै यसलाई शील् धातुबाट निर्मित ठान्ने र शी धातुमा लक् प्रत्यय गाँसिएर निर्मित मान्ने चलन पनि रहेको छ। शैली शब्दलाई प्राचीन प्रयोगको दृष्टिले हेर्दा यो माध्यन्दिनी संहितामा अञ्जनविद्याका देवता भन्ने अर्थमा, प्रदीपटीकामा स्वभावको अर्थमा र धातुपाठमा एकाग्र हुनु, अभ्यास हुनु आदि अर्थमा प्रयुक्त भएको पाइन्छ।

पूर्वमा विभिन्न अर्थमा शैली शब्दको प्रयोग भए तापनि संस्कृत-साहित्यशास्त्रमा यसको खास प्रयोग र चर्चा भएको पाइँदैन। भरत, भामह, दण्डी, आनन्दवर्धन, क्षेमेन्द्र, कुन्तक आदिले गरेका भाषापक्षीय विवेचना शैलीको निकट छ, तर त्यो शैलीकै विवेचना चाहिं होइन। संस्कृत-काव्यशास्त्रका रीति, वृत्ति, मार्ग, सङ्घटना आदिसँग शैलीको समानता देखाइन्छ, तर शैली र रीति, वृत्ति आदि उही नभएर भिन्न कुरा हुन्।

समालोचनामा अत्यधिक प्रचलित शब्द

शैली अङ्ग्रेजीको Style शब्दको नेपाली रूपान्तर हो। अङ्ग्रेजीभाषाको Style शब्दको नालीबेली **ल्याटिन** Stilus शब्दसँग जोडिएको छ भन्ने मानिन्छ । यस शब्दको अस्तित्व **अवेस्तामा** Staera को रूपमा र ग्रिसेलीमा Stylos को रूपमा छ भन्ने स्वीकार गरिन्छ । Staera को अर्थ **चुली** हो र Stylos को अर्थ **स्तम्भ** हो। शब्दप्रयोगको दृष्टिले पश्चिममा ल्याटिनको Slilus शब्दको उपलब्ध सबैभन्दा पुरानो प्रयोग **मैनमाथि लेख्न बनाइएको हाड वा धातुको कलम** भन्ने अर्थमा भएको मानिन्छ । यसैबाट पछि अर्थ-परिवर्तन भई Style शब्दले अहिलेको अर्थ लिएको हो भन्ने धारणा रहेको छ। नेपाली-समालोचनाको फाँटमा शैली अङ्ग्रेजीको Style शब्दको रूपान्तर हो ।

पश्चिमेली साहित्यशास्त्रमा शैलीसम्बन्धी चिन्तनको प्रारम्भ **प्लेटो** र **अरस्तु** जस्ता महान् ग्रिसेली दार्शनिक एवं विचारकहरूबाट भएको हो भन्ने मानिन्छ। पाश्चात्य साहित्यशास्त्रको इतिहासमा पनि यिनै दुई विचारकहरूका शैलीविषयक दुई धारणाहरू बढी लोकप्रिय र प्रचलित रहेका देखा पर्छन्। यी दुई धारणाहरू यसप्रकार छन् –

(१) अरस्तुका गुरु **प्लेटो**को धारणाअनुसार शैली यस्तो गुण हो जो कुनै रचनामा पाइन्छ र कुनै रचनामा पाइँदैन ।

(२) प्लेटोका शिष्य **अरस्तु**को धारणा-अनुसार शैली यस्तो गुण हो जो सबै रचनामा हुन्छ। कुनै रचनामा यो गुण उत्कृष्ट हुन्छ भने कुनै रचनामा निकृष्ट हुन्छ ।

यसपछि अहिलेसम्म शैलीका जेजति परिभाषाहरू देखा परे ती सबै उपर्युक्त दुई धारणाहरूमध्ये कुनै एकसँग सम्बद्ध भएर नै अभिव्यक्त भएका छन् भन्ने मानिन्छ ।

हाल शैलीका असङ्ख्य चिन्तक, विचारक एवं लेखकहरूले गरेका असङ्ख्य परिभाषाहरू उपलब्ध छन्। यस स्थितितर्फ इङ्गित गर्दै **इवान जनसन, मारी शैलीक्याम्प, लायउ ग्यारिसन** प्रभृति शैलीचिन्तकहरूले जति लेखक छन् त्यति शैली छ भन्ने टिप्पणी गरेका छन्। यस टिप्पणीले जति लेखक छन् त्यति नै शैलीका परिभाषा छन् भन्ने स्पष्ट सङ्केत दिन्छ । यस परिप्रेक्ष्यमा शैलीका सबै परिभाषाहरू प्रस्तुत गर्नु सम्भव नभएर बढी महत्त्वपूर्ण र मुख्यमुख्य केही परिभाषा मात्र प्रस्तुत गर्नु सम्भव छ भन्ने तथ्य टड्कारो छ । तल शैलीका प्रमुख परिभाषाहरूलाई पाँच वर्गमा बाँडी प्रस्तुत गरिएको छ–

(१) पश्चिमेली साहित्यका सुप्रसिद्ध चिन्तक **पोप**ले शैलीलाई विचारको भोटो भनेका छन् भने अर्का सुप्रसिद्ध विचारक **कार्लाइल**ले यसलाई रचनाकारको पोशाक होइन छाला हो भनेर स्वीकार गरेका छन् . **स्यामुएल वेजली**ले पनि यसलाई विचारको पहिरन नै मानेका छन्, तर भड्किलो होइन सादा खालको पहिरन, शैलीलाई गम्भीरतापूर्वक परिभाषित गर्न खोज्नेहरूमा **मिडल्टन मरी**ले यो अनुभूतिको वैयक्तिक रूप हो भन्ने मत व्यक्त गरेका छन् । **चेस्टरफिल्ड**को दृष्टिमा यो विचारको पोशाक हो ।

(२) शैलीलाई परिभाषित गर्दै प्रसिद्ध फ्रान्सेली साहित्य-चिन्तक **बुफों**ले शैली भनेको स्वयं रचनाकार हो भन्ने धारणा दृढतासाथ स्थापित गरेका छन् भने प्रसिद्ध कलावादी विचारक **वाल्टर पेटर**ले पनि शैली नै व्यक्ति हो भन्ने निश्चित गरेका छन् । ख्यातिप्राप्त आधुनिक समालोचक एवं विचारक **आइ. ए. रिचर्ड्स**ले यसलाई व्यक्तित्वको सूचक मानेका छन् । **ए. सी. वार्ड**ले शैली रचनाकारको व्यक्तित्व र मस्तिष्कको छाप हो भन्ने मन्तव्य अघि सारेका छन् । त्यस्तै **जर्ज लुकास**ले

यसलाई शब्दको पोशाकमा व्यक्तित्व र वाणीको पोशाकमा चरित्र मानेका छन् भने **झिरमुन्स्कीले** शैली भनेको रचनाकारको दृष्टिकोणको अभिव्यक्ति हो भन्ने धारणा पोखेका छन्। **सोकोलोभ, चिचेरिन, असदुल्लाभ** र अन्य मार्क्सवादी साहित्य-चिन्तकहरूले शैली र व्यक्तिलाई समाजसँग पनि जोडेर हेर्ने प्रयास गरेका छन्।

(३) पश्चिमेली साहित्यशास्त्रको उठानविन्दुमा देखा परेका महत्त्वपूर्ण विचारक **प्लेटोले** विचारलाई रूप दिंदा शैलीको जन्म हुन्छ भन्ने मतको प्रतिपादन गरेका छन्। शैलीका गम्भीर विवेचकमध्ये एक **सोपेन हावर** पनि हुन्। यिनले शैलीलाई मस्तिष्कको गुण र मस्तिष्कको मुखाकृतिको संज्ञान दिएका छन्। त्यस्तै शैलीसम्बन्धी चिन्तन गर्नेहरूमा **एलेन वार्नरको** दृष्टिमा शैली भाषामा विचारको अभिव्यक्ति हो भने **एडमन्डको** मतमा यो लेखकको मानस चित्र हो।

(४) विख्यात ब्रिटिश नाटककार **जर्ज बर्नार्ड शाले** प्रभावपूर्ण अभिव्यक्ति नै शैलीको अथ र इति हो भनी जनाएका छन् भने प्रसिद्ध आधुनिक समालोचक टेन्डालले विचारको प्रभावपूर्ण अभिव्यक्तिको रूपमा शैलीलाई चिनाएका छन्। **वेलेन्डरले** शैलीलाई विषयको यस्तो अभिव्यक्ति मानेका छन् जो सामान्यभन्दा भिन्न हुन्छ। **ग्रिनीको** मतमा शैली कलात्मक विशिष्टता वा अभिव्यञ्जना-शक्तिको पर्यायवाची हो।

(५) विख्यात साहित्यकार र चिन्तक **स्विफ्टले** उचित स्थलमा उचित शब्दको प्रयोग शैलीको परिभाषा हो भन्ने बताएका छन्। यस सन्दर्भमा **न्यूमानको** धारणालाई हेर्दा शैली भाषाद्वारा विचार गर्नु हो भन्ने देखिन आउँछ। नवसमीक्षाका प्रमुख चिन्तकहरूमध्ये दुई **क्लिन्थ ब्रुक्स र रबर्ट पी. वारेनले** शैलीलाई शब्दहरूको चयन र वाक्यमा तिनको विशेष क्रमका रूपमा परिभाषित गरेको पाइन्छ र **एङ्कविस्टका** अनुसार शैली समान सन्दर्भ हुने पाठका भाषिक एकाइहरूको आवृत्तिको अनुपातबाट स्पष्ट हुने स्थितिको नाम हो। त्यस्तै शैली भाषाको मानक स्तरबाट विचलन हो भन्ने धारणा **असगुडको** रहेको छ। **आर्किवाल्ड ए. हिलले** शैली अन्तर्वाक्यीय वैशिष्ट्य हो भन्ने निर्धारित गरेका छन्।

माथिका सबै परिभाषाहरू शैलीका पूर्ण होइन आंशिक परिभाषा मानिन्छन्। कुनै एक परिभाषालाई परिपूर्ण र सर्वमान्य ठानी स्वीकृति दिइएको पाइँदैन। उपर्युक्त सबै परिभाषाहरू शैलीलाई विभिन्न प्रकार र पक्षबाट चिनाउने प्रयास मान्दछन्। वस्तुतः माथिका परिभाषाहरूमध्ये शैली (१) मा **पोशाक वा पहिरनको** रूपमा, (२) मा रचनाकारको **व्यक्तित्व वा लेखक स्वयंको** रूपमा, (३) मा विचार वा मस्तिष्कको रूपमा, (४) मा अभिव्यक्तिको रूपमा र (५) मा भाषाको रूपमा परिभाषित छ। शैलीका उपर्युक्त र अन्य सबै परिभाषाहरूलाई हेर्दा ती मुख्यतः निम्नलिखित तीन दृष्टिले तयार पारिएका देखिन्छन् –

(१) **वर्ण्य विषयको** दृष्टिले (आर्किवाल्ड ए. हिल) शैली त्यसलाई भन्दछन्, जो सामान्य भाषाको संरचनालाई अतिक्रमण गर्न सकोस्।

(२) **रचनाविधानको** दृष्टिले– शैली एकभन्दा बढी भाषिक एकाइको सौन्दर्यबोधक समुच्चय हो।

(३) **रचयिताको** दृष्टिले (रिडर्स डाइजेस्ट इन्साक्लोपेडिक डिक्सनरी)– शैली कुनै रचनाकारको विशिष्ट रचनाप्रकार हो।

उपर्युक्त सबै परिभाषाहरूलाई एकत्रित गरेर समग्रमा निम्नलिखित प्रकारको एउटा परिभाषा बनाउन सकिन्छ– रचनाकारको

त्यस्तो विशिष्ट रचना-प्रकार वा अभिव्यक्तिलाई शैली भन्दछन् जसमा भाषिक एकाइको सौन्दर्यबोधक समुच्चय हुन्छ र भाषा एवं विषयको दृष्टिबाट विचलन हुन्छ ।

यस परिभाषामा शैलीलाई चिनाउने सबै आवश्यक बुँदाहरू परेका छन्, जस्तै–

(१) शैली रचनाकारको रचना-प्रकार वा अभिव्यक्ति हो ।

(२) यो (अभिव्यक्ति वा शैली) सामान्य नभएर विशिष्ट हुन्छ ।

(३) यो एकभन्दा बढी भाषिक एकाइको समुच्चय हुन्छ ।

(४) यो समुच्चयमा सौन्दर्यबोधक हुन्छ ।

(५) यसमा सामान्य वा मानक (भाव, विषय) को अतिक्रमण गरिएको हुन्छ ।

(६) यसमा अतिक्रमणद्वारा विचलन गरिएको हुन्छ ।

संक्षेपमा भन्ने हो भने शैली अभिव्यक्तिको प्रकार हो। यस तथ्यले कस्ता शब्द र वाक्यमा के-कसरी रचनालाई अभिव्यक्त गरिएको छ भन्ने कुरो नै शैली हो भन्ने निर्धारित गर्छ । अन्ततः कुनै लेखकले कसरी आफ्ना कुरा व्यक्त गर्छ भन्नु नै शैली हो भन्ने निष्कर्ष निस्कन्छ ।

शैलीको वर्गीकरण विभिन्न आधारमा गरिन्छ। वर्गीकरणका मुख्य आधार र शैलीका प्रकारहरू निम्नलिखित देखिन्छन् –

(१) काल– ऐतिहासिक दृष्टिबाट महत्त्वपूर्ण ठहरिएका युग वा कालविशेषको आधारमा शैलीको वर्गीकरण गरिन्छ र कालकै नामबाट शैलीको पनि नाम राखिन्छ, जस्तै– मेटाफिजिकल शैली अगस्तन शैली, जर्जियन शैली, वीरकालीन शैली, भक्तिकालीन शैली, शृङ्गारकालीन शैली आदि ।

(२) लेखक– आफ्नो समयका प्रख्यात वा युगप्रवर्तक लेखकको नाममा शैलीको वर्गीकरण र नामकरण गरिन्छ, जस्तै– चुसरियन शैली, मिल्टानिक शैली, गिब्बोनियन शैली, जेम्सियन शैली, भानुभक्तीय शैली, लेखनाथीय शैली आदि ।

(३) तह– आलङ्कारिकता र सादापनको अनुपात र तहअनुसार शैलीको वर्गीकरण गरिन्छ, जस्तै– उच्च शैली, मध्यम शैली, निम्न शैली, सामान्य शैली आदि

(४) भाषा– रचनामा प्रयुक्त भाषाको आधारमा शैलीको वर्गीकरण गरिन्छ, जस्तै– काव्यात्मक शैली, पत्रकारिता-शैली, व्याख्यात्मक शैली, समासशैली, वैज्ञानिक शैली, सूचनात्मक शैली आदि ।

हाल रचनामा प्रयुक्त शैलीको विधिवत् र वैज्ञानिक अध्ययन गर्ने शास्त्रको रूपमा शैलीविज्ञान देखा परेको छ ।

पारिभाषिक शब्द र अङ्ग्रेजी रूप

अभिव्यक्ति -	Expression
विचलन -	Deviation
अर्थ-परिवर्तन -	Semantic change
विचार -	Thought
उच्च शैली -	High style
वैज्ञानिक शैली -	Scientific style
कलात्मक -	Artistic
व्यक्तित्व -	Personality
काव्यात्मक शैली -	Poetical style
शैली -	Style
निम्न शैली -	Low Style
समुच्चय -	Set
पत्रकारिता शैली -	Journalistic style
सामान्य भाषा -	Common language
परिभाषा -	Defination
सामान्य शैली -	Common style
मध्यम शैली -	Middle style
साहित्यशास्त्र -	Poetics

मस्तिष्क - Mind
सूचनात्मक शैली - Informative style
मानक - Standard
सौन्दर्यबोधक - Aesthetic
मुखाकृति - Index

सन्दर्भग्रन्थ

1. F. L. Lucas, **Style,** London : Pan Books LTD, 1964
2. M. H. Abrams, **A Glossary of Literary Terms,** New York : Holt, Rinehart & Winston Inc., 1971.
3. R. Fowler, **Style and Structure in Literature,** Oxford : Basil Blackwell, 1975.
4. S. Chatman (ed.), Literary Style: A Symposium, London: Oxford University Press, 1971.
5. T. Sebcok, **Style and Language** Cambridge : MIT Press, 1960.

– मो. रा. श.

शैलीविज्ञान- शैलीविज्ञान शब्द अङ्ग्रेजी **स्टाइलिस्टिक्सबाट** रूपान्तरित नेपाली समानार्थी शब्द हो। यसको व्युत्पत्तिको लागि अङ्ग्रेजी **स्टाइल** शब्दमा **इस्ट** प्रत्यय गाँसेर **स्टाइलिस्ट** शब्द बनाइन्छ र त्यसमा शास्त्र वा विज्ञान वुझाउने **इक्स** प्रत्यय जोडेर **स्टाइलिस्टिक्स** शब्दको रचना गरिन्छ । नेपालीमा **शैली** र **विज्ञान** दुई शब्दहरूमा समास भई **शैलीको विज्ञान** भन्ने अर्थमा **शैलीविज्ञान** शब्दको निर्माण भएको हो ।

पाश्चात्य जगत्मा शैलीविज्ञान शब्दको सर्वप्रथम प्रयोग इस्वीको उन्नाइसौं शताब्दीमा भएको मानिन्छ । उन्नाइसौं शताब्दीको प्रारम्भमा जर्मन भाषामा **स्टिलिस्टिक** शब्दको उपयोग भएको छ र यही यस शब्दको सबैभन्दा पहिलो प्रयोग ठानिन्छ। यसको लागि फ्रान्सेली भाषामा **स्टाइलिस्टिक** शब्दको व्यवहार गरिन्छ, जसको प्रथम प्रयोग १८७२ इस्वीमा भएको पाइन्छ । यस शब्दले अङ्ग्रेजीभाषामा **स्टाइलिस्टिक्स** भन्ने रूप लिएको छ। अङ्ग्रेजीमा यस शब्दको प्रथम प्रयोग १८८२ इस्वीमा भएको देखिन्छ । उपर्युक्त शब्दकै अर्थमा नेपालीभाषामा **शैलीविज्ञान** शब्दको चलन झन्डै विगत डेढ दशकदेखि हुन थालेको छ ।

शैलीविज्ञान शैलीको वैज्ञानिक अध्ययन हो। भाषाविज्ञानको नवोदित शाखाको रूपमा देखा परेको शैलीविज्ञानमा साहित्यिक शैली अर्थात् साहित्यमा भाषा-प्रयोगको ढङ्गको वैज्ञानिक अध्ययन गरिन्छ । यसलाई परिभाषित गर्ने क्रममा भनिएको छ– "शैलीविज्ञान साहित्यिक (काव्य) भाषाका विविध प्रयोगहरूको अध्ययन र विश्लेषणमा केन्द्रित रहन्छ। जानाजान गरिएका विशिष्ट भाषिक प्रयोगहरूको साथमा यसले सूक्ष्म र जटिल प्रयोगहरूको पनि विवेचना गर्छ" (टर्नर, १९७३ : ७)। यस परिभाषाका अनुरूप नै शैलीविज्ञान शैलीतत्त्वको विधिवत् चिन्तन र मनन गर्ने नवोदित विज्ञान वा व्यवस्थित शास्त्र मानिन्छ ।

वर्तमान समयमा शैलीविज्ञान साहित्यिक समालोचनाको नवीनतम विधा वा प्रकारको रूपमा स्थापित भइसकेको छ। यो नौलो विधा समालोचनाका क्षेत्रमा भाषावादी सिद्धान्त र पद्धतिको रूपमा देखिएको छ । साथै यसको दृष्टिकोण वस्तुवादी भएको हुँदा यसले आफ्नो पहिचान वस्तुवादी समालोचनाको प्रायोगिक र वैज्ञानिक पद्धतिको रूपमा पनि कायम

गरेको छ ।

शैलीविज्ञानलाई 'भाषिक शैलीविज्ञान' र 'साहित्यिक शैलीविज्ञान' भन्ने दुई वर्गमा बाँड्ने र दुवैलाई पृथक्पृथक् मान्ने प्रवृत्ति पनि पाइन्छ । यसअनुसार भाषिक शैलीविज्ञानलाई प्रायोगिक भाषविज्ञानको एउटा शाखाका रूपमा हेर्ने र साहित्यिक शैलीविज्ञानलाई भाषाविज्ञानको एउटा शाखाको रूपमा नहेरी स्वतन्त्र शास्त्र वा विज्ञानको रूपमा हेर्ने चलन छ । शैलीको उपयोग साहित्यको विशिष्ट भाषाप्रयोगमा त हुन्छ नै, साथै यसको उपयोग साहित्येतर प्रयोग(विज्ञापन आदि)मा र सामान्य भाषाको प्रयोगमा पनि गरिन्छ भन्ने आधारमा उपर्युक्त विभाजन गरिएको हो, तर साहित्यमा भाषाको सर्वोत्तम प्रयोग हुने हुँदा शैलीविज्ञानको बढी ढल्काइ साहित्यतर्फ छ । हाल शैलीविज्ञान शब्दले साहित्यिक शैलीविज्ञानलाई बुझाउँछ तापनि यसको उत्स चाहिं निस्सन्देह भाषाविज्ञान नै हो ।

भाषाविज्ञानको नवीन अङ्ग एवं शाखाको रूपमा शैलीविज्ञानको उद्भव र विकास आधुनिक कालमा भएको हो । आधुनिक भाषाविज्ञानले सामान्य भाषा झैं विशिष्ट भाषा अर्थात् काव्यभाषा वा साहित्यिक भाषालाई पनि भाषाको एउटा प्रकार मानेपछि त्यसको व्याख्या, विश्लेषण र अध्ययनको निम्ति शैलीविज्ञानको प्रादुर्भाव भएको हो । लामो अलमल, सोचविचार र ऊहापोहपश्चात् आधुनिक कालमा पाश्चात्य भाषाविज्ञानले अर्थविज्ञानको क्षेत्रमा साहसिलो प्रवेश गरेपछि शैलीविज्ञानको जन्म भई विकासको मार्ग प्रशस्त भएको ठानिन्छ ।

शैलीविज्ञान आधुनिक कालमा उदित एवं विकसित भए पनि केही विद्वान्हरूले यसको प्राचीन पृष्ठभूमि, सम्बन्ध र परम्परा पनि देखाएका छन् । यसको पुरानो सन्दर्भको खोजखाज र प्राचीन नालीबेली पहिल्याउने काम पूर्व र पश्चिम दुवैतिरका अध्येताहरूले गरेका छन् । यस क्रममा पूर्वमा यसको उठान पूर्वीय साहित्यशास्त्रका प्रथम चिन्तक भरतबाट भएको देखाइन्छ भने पश्चिममा पाश्चात्य काव्यशास्त्रका प्रथम महत्त्वपूर्ण विचारक प्लेटोबाट भएको देखाइन्छ । विद्वान्हरूले पूर्वमा भरत, भामह, दण्डी, आनन्दवर्धन, क्षेमेन्द्र, कुन्तक आदि काव्यशास्त्रका प्रमुख स्तम्भ एवं आचार्यहरूको चिन्तनमा भाषापक्षको प्रशस्त विवेचना पाइन्छ भन्ने तथ्य, विवरण र आधार प्रस्तुत गर्दै यसको प्राचीन पूर्वीय प्रारम्भ तथा पृष्ठभूमि अघि सारेका छन् । त्यस्तै पश्चिममा पनि विद्वान्हरूले ग्रिसेली काव्यशास्त्रका प्रमुख व्यक्तित्व प्लेटो, अरस्तु आदि, रोमन चिन्तक सिसरो आदि र अन्य चिन्तक एवं विचारकहरूले पनि शैलीसम्बन्धी यथेष्ट विवेचना गरेका छन् भन्ने साक्ष्य, तथ्याङ्क र आधार प्रस्तुत गर्दै यसको प्राचीन पाश्चात्य प्रारम्भ तथा पृष्ठभूमिलाई सामुन्ने ल्याउने काम गरेका छन् । शैलीविज्ञानको दृष्टिबाट पूर्व र पश्चिमको प्राचीन सन्दर्भ एवं स्थितिलाई हेर्दा पाश्चात्यशैलीय चिन्तन अपेक्षाकृत रूपमा छरिएको अवस्थामा रहेको र सोको दाँजोमा पूर्वीय चिन्तन निकै केन्द्रित अवस्थामा रहेको पाइन्छ । यिनै सन्दर्भको आधारमा कतिपय विद्वान्हरूले पूर्वमा भरतदेखि र पश्चिममा प्लेटोदेखि शैलीविज्ञानको प्राचीन प्रारम्भ मानेका छन् । दुवैतिरको शैली एवं भाषासम्बन्धी प्राचीन चिन्तन शैलीविज्ञानको निकट एवं अनुकूल रहेको छ, तर पूर्णतः शैलीवैज्ञानिक चाहिं हुन सकेको छैन । त्यसैले प्राचीन प्रारम्भसँग सम्बन्ध स्थापित गर्ने यस कार्यलाई तानतुने प्रकारको ठानिन्छ । नयाँ दृष्टिले सम्पन्न शैलीविज्ञानको विकासको विशेष सन्दर्भ आधुनिक कालमा मात्र पाइने

हुँदा यो सर्वथा नवोदित शास्त्र र समालोचनाको एकदमै नौलो प्रकार मानिन्छ ।

शैलीविज्ञानका प्रारम्भकर्ता आधुनिक कालका प्रसिद्ध भाषाविज्ञानी फर्डिनान्ड डी सस्युर हुन् । उनी र उनका शिष्य चार्ल्स बालीका कार्यबाट वर्तमान युगमा शैलीविज्ञानको प्रमुख धाराको प्रवर्तन भएको मानिन्छ । उनीहरूले भाषिक क्षेत्रभित्र पर्ने अभिव्यञ्जनाका यावत् साधनहरूलाई यसको अध्ययनको सीमाभित्र राखेका छन् । शैलीविज्ञानको अर्को प्रमुख धारा चाहिं अभिव्यञ्जनावादका प्रणेता र कलावादी चिन्तक बेनेडिट्टो क्रोचेको सौन्दर्यशास्त्रीय सिद्धान्तबाट प्रेरित तथा प्रभावित भएर उद्भूत भएको छ। यस धाराका उन्नायक र प्रवर्तक विख्यात भाषाविज्ञानी लियो स्पिट्जर हुन्। स्पिट्जर र उनका अनुयायीहरू भाषालाई मुख्यत: कलात्मक अभिव्यक्तिको साधन मान्दछन् र साहित्यिक अभिव्यक्तिलाई कला मानेर वैयक्तिक मनोवैज्ञानिक पद्धतिबाट त्यसको वैज्ञानिक अध्ययन एवं विश्लेषण गर्छन् ।

प्रधानत: यिनै दुई मुख्य धाराहरूमा विकसित शैलीविज्ञानको वर्तमान स्थिति निकै दरो भइसकेको छ। आफ्नो अस्तित्व कायम गर्दै हाल यसले एउटा स्वतन्त्र शास्त्र वा विज्ञानको रूप प्राप्त गरिसकेको छ । स्वतन्त्र शास्त्र वा विज्ञानको रूपमा यसका आफ्नै थुप्रै शाखाहरू पनि विकसित भइसकेका, छन्, जस्तै भाषातात्त्विक शैलीविज्ञान, साहित्यिक शैलीविज्ञान, दार्शनिक शैलीविज्ञान, मनोवैज्ञानिक शैलीविज्ञान, साङ्ख्यकीय शैलीविज्ञान आदि । यसले चिह्नविज्ञान वा प्रतीक-विज्ञानसँग कुम जोडेर एउटा छुट्टै शास्त्र वा विज्ञानको रूपमा पूर्णता प्राप्त गरेको छ ।

वर्तमान समयमा शैलीविज्ञान साहित्यको समालोचना गर्ने सर्वथा नयाँ बान्की र प्रकारको रूपमा देखा परेको छ । यसमा समालोचनात्मक वर्णन एवं विश्लेषणको बढी स्पष्टता र नियमितता पाइने हुँदा र साथै यसको दृष्टि भाषावादी, तथा वस्तुवादी समेत भएको हुँदा यसले नवीन वैज्ञानिक भाषावादी प्रायोगिक, यथार्थवादी र वस्तुवादीका सँगसँगै सिर्जनात्मक समालोचना-पद्धतिको पनि स्वरूप पाएको छ ।

शैलीविज्ञान सिद्धान्तत: भाषाविज्ञान र साहित्यशास्त्रको समन्वयबाट निर्मित शास्त्र हो । साहित्यिक कृतिका भाषिक पक्षको अध्ययन गर्ने हुँदा यो भाषा विज्ञानसँग सम्बद्ध छ। साथै यसले साहित्यिक कृतिमा अन्तर्निहित सौन्दर्यपक्षको उद्घाटन समेत गर्ने हुँदा यो साहित्यशास्त्र र सौन्दर्यशास्त्रसँग पनि सम्बद्ध छ। त्यसैले यो भाषाविज्ञान र साहित्यशास्त्रको मिलनविन्दु वा सङ्गमस्थल मानिन्छ । यस विषयमा प्रसिद्ध भाषाविज्ञानी रोमन याकोब्सनको धारणा के छ भने साहित्यप्रति बहिरा बनेका भाषावैज्ञानिक र भाषाविज्ञानप्रति आँखा चिम्लने साहित्यशास्त्री दुवै नै समान रूपमा आफ्नो समयदेखि पछि परेका हुन् । भाषाविज्ञान र साहित्यशास्त्रको मिलनभूमि बनेको हुनाले नै यसले 'शैलीवैज्ञानिक आलोचना', 'साहित्यिक शैलीविज्ञान', 'साहित्यिक भाषा विज्ञान', प्रयोगात्मक समीक्षा', भाषावैज्ञानिक साहित्य-समालोचना', 'साहित्यको संरचनात्मक व्याख्या', साहित्यको सिर्जनात्मक आलोचना', 'साहित्यको वैज्ञानिक आलोचना' आदि विभिन्न नामहरू पनि प्राप्त गरेको छ ।

साहित्यिक समालोचनाको सिद्धान्त र प्रणाली दुवै मानिन्छ । सिद्धान्तको रूपमा यो साहित्यलाई भाषिक कला र साहित्यिक कृतिलाई कलात्मक प्रकारको भाषिक प्रतीक ठान्छ । प्रणालीको रूपमा चाहिं यसले कथ्य पक्ष र अभिव्यक्ति-पक्षको संश्लिष्टता वा

एकीकरणलाई फुकाउँछ र त्यसको मर्मबोध गराई त्यसमा लुकेर रहेको सौन्दर्यको दिग्दर्शन गराउने प्रविधि प्रस्तुत गर्छ। आफ्ना सिद्धान्त र प्रविधिभित्र रहेर साहित्यिक कृतिहरूको शैलीको रीतपूर्वक र विधिवत् अध्ययन, विश्लेषण एवं व्याख्या गर्नु र तिनका मर्मको सायमा सौन्दर्यबोध पनि गराउनु यसको प्रमुख उद्देश्य हो।

साहित्यलाई भाषिक कला मान्नु र प्रत्येक साहित्यिक कृतिलाई एउटा भाषिक प्रतीक ठान्नु शैलीविज्ञानको प्रमुख सिद्धान्त हो। यस सिद्धान्तअनुसार प्रत्येक प्रतीकका दुई पक्ष हुन्छन्, तसर्थ प्रतीक झैं मानिएको प्रत्येक साहित्यिक, कृतिका पनि दुई पक्ष हुन्छन्। दुईमध्ये एउटा पक्ष अभिव्यक्ति हो भने अर्को चाहिं कथ्य हो। अभिव्यक्ति साहित्यिक कृतिको बाह्य पक्षसँग अर्थात् रूपसँग सम्बद्ध हुन्छ भने कथ्य चाहिं आन्तरिक पक्ष अर्थात् अर्थ वा सन्दर्भसंग सम्बद्ध हुन्छ। प्रत्येक साहित्यिक रचना अभिव्यक्ति र कथ्य दुवै बाँडिएर बनेको संश्लिष्ट रूप हुने हुँदा शैलीविज्ञानले अभिव्यक्ति वा रूपात्मक अवयवबाट कथ्य वा प्रसङ्गात्मक अवयवमा प्रवेश गर्छ र कृतिका संरचनाको विश्लेषण एवं विवेचना गरी एकातिर त्यसमा निहित कलात्मकता तथा सौन्दर्यको अनावरणका साथै त्यसको मर्मबोध समेत गराउँछ भने अर्कातिर त्यसका वास्तविक सन्देशलाई कृति प्रतिफलित हुने प्रयोजनलाई पनि सिद्ध गर्छ।

आफ्नो सिद्धान्त र प्रकृतिअनुरूप शैलीविज्ञानले कृतिको बाह्यतलबाट गहनतलमा ओर्लने प्रक्रिया अंगाल्छ। प्रत्येक साहित्यिक कृतिको एउटा अमूर्त आकार हुन्छ र यही अमूर्त आकारलाई नै शैलीविज्ञान कृतिको गहन तल मान्दछ। त्यस्तै प्रत्येक साहित्यिक कृतिको एउटा मूर्त आकार पनि हुन्छ, जसलाई शैलीविज्ञान कृतिको वाह्य तल मान्दछ। साहित्यिक समालोचनाको एउटा विधाको रूपमा शैलीविज्ञानले कृतिको अमूर्त आकारलाई मूर्त आकारको माध्यमबाट पक्रने र बुझ्ने सीप, साधन तथा सामर्थ्य दिन्छ। मूर्त आकारबाट अमूर्त आकार कसरी प्राप्त गर्ने र प्राप्त अमूर्त आकारको तालमेल मूर्त आकार सँग के-कसरी हेर्ने भन्ने नियमहरू शैलीविज्ञानले प्रदान गर्छ। यसबाट शैलीविज्ञान मूर्तबाट अमूर्ततिर अर्थात् ज्ञातबाट अज्ञाततिर जाने सिद्धान्त हो भन्ने स्पष्ट हुन्छ।

शैलीविज्ञानको सैद्धान्तिक स्वरूपलाई निम्नलिखित बुँदाहरूको आधारमा अझै स्पष्ट गर्न सकिन्छ–

१. यसले अन्य कलाको होइन भाषाको माध्यमबाट अभिव्यक्त कलाको अध्ययन र मूल्याङ्कन गर्छ।

२. यसले सङ्कथनको विश्लेषण र व्याख्या गर्छ। सङ्कथन भनेको पाठ हो जो वाक्यभन्दा माथिल्लो तहको र अर्थको दृष्टिबाट पूर्णता भएको भाषिक एकाइ हुन्छ। साहित्यको सन्दर्भमा सङ्कथनको तात्पर्य कुनै एउटा सिङ्गो कृति पनि हुन सक्छ र त्यसको निर्धारित अंशविशेष पनि हुन सक्छ।

३. यसले विशिष्ट भाषा अर्थात् काव्यभाषाको प्रयोग भएको सङ्कथनलाई आफ्नो वर्णन र अध्ययनको विषय वनाउँछ। विशिष्ट भाषाको प्रयोग भएको यस्तो सङ्कथन साहित्यिक कृति पनि हुन सक्छ र साहित्येतर रचना (विज्ञापन आदि) पनि हुन सक्छ। यसले लिखित र मौखिक दुवै खालका सङ्कथनहरूको परीक्षण र मूल्याङ्कन गर्छ।

४. यसले शैलीको माध्यमबाट सङ्कथनस्वरूप कृतिको गहिरो छानवीन गर्छ र कृतिगत शैलीय तत्त्वको आधारमा विस्तृत विवेचना गर्दै त्यसको यथार्थवादी समीक्षा

समेत प्रस्तुत गर्छ ।

५. यो भाषावादी सिद्धान्त र पद्धति हो । यसले साहित्यलाई भाषिक कला र साहित्यिक कृतिलाई भाषिक प्रतीक मानी भाषाविज्ञानमा उपलब्ध विधि तथा उपकरणहरूद्वारा त्यसको विश्लेषण र व्याख्या गर्छ ।

६. यो वस्तुवादी सिद्धान्त हो । साहित्यमा वस्तुको रूपमा उपलब्ध हुने कुरो कृतिगत पाठ हो र पाठमा पाइने वस्तु भाषा हो । शैलीविज्ञान यिनैको आधारमा कृतिको वस्तुवादी समालोचना गर्नेतर्फ प्रवृत्त हुन्छ । यस क्रममा यसले कृतिबाहिरको सन्दर्भलाई हेर्दैन, बरु कृतिभित्रकै सन्दर्भलाई हेरेर वस्तुवादी समीक्षा गर्छ ।

७. यसले कृतिको वाह्य तल अर्थात् अभिव्यक्ति वा रूपपक्ष र आन्तरिक तल अर्थात् कथ्य वा अर्थ पक्ष दुवैको विधिवत् अध्ययन गर्छ र कृतिको गहन वा आन्तरिक तलमा रहेको कृतिकारको वास्तविक आशय एवं सन्देशलाई ठम्याएर पक्रने प्रयास गर्छ ।

८. यसले ज्ञातबाट अज्ञाततर्फ यात्रा गर्ने बाटो अँगाल्छ । कृतिको बाह्य तल ज्ञात वा मूर्त हुन्छ र आन्तरिक तल अज्ञात वा अमूर्त हुन्छ । यसले कृतिको ज्ञात वा मूर्त पक्षलाई आधार बनाउँछ र त्यसको अज्ञात वा अमूर्त पक्षलाई खोतल्ने जमर्को गर्छ । यस जमर्कोबाट यसले कृतिको प्रतिफलन र प्रतिफलित हुने प्रयोजन स्पष्ट पार्दै त्यसको यथार्थबोधं गर्ने समझदारी दिन्छ ।

९. यसको शास्त्रीय स्वरूपको निर्माणमा साहित्यशास्त्र र सौन्दर्यशास्त्रको समन्वय समेत भएको हुँदा यसले कृतिमा प्रयुक्त कलात्मक संवेगहरूलाई निर्दिष्ट गर्छ । तिनै संवेगहरूको अध्ययन र विश्लेषणद्वारा कृतिमा अन्तर्निहित सौन्दर्यको उद्घाटन गर्छ ।

१०. यसले प्रत्येक साहित्यिक कृतिलाई एउटा स्वायत्त एवं स्वनिष्ठ संरचना मान्छ । अन्य वा बाह्य सन्दर्भको मुखापेक्ष नभई स्वयंबाट अर्थिने र स्वयंमा पूर्णता हुने कृति स्वायत्त एवं स्वनिष्ठ हुन्छ ।

यिनै सिद्धान्तहरूमा रही शैलीविज्ञानले कृतिको विश्लेषण र मूल्याङ्कन गर्छ । यस क्रममा यसले भाषाविज्ञानमा उपलब्ध उपकरणहरूलाई अँगाल्छ र निर्धारित प्रविधि एवं प्रक्रियाको उपयोग गरी कृतिको विश्लेषणात्मक र विवेचनात्मक समालोचना गर्छ ।

विश्लेषण गर्ने प्रक्रियामा शैलीविज्ञान साहित्यिक कृतिलाई दुई मुख्य तहहरूको सम्मिश्रणबाट तयार भएको संरचना मान्छ । कृतिका यी दुई संरचक तहहरूमध्ये एउटा चाहिं साहित्यिक संरचनको तह हुन्छ र अर्को चाहिं भाषिक संरचनाको तह हुन्छ । कृतिको साहित्यिक संरचनालाई शीर्षतहको संज्ञा दिइन्छ भने भाषिक संरचनालाई मूलतहको संज्ञा दिइन्छ । साहित्यिक संरचनाको शीर्षतह र भाषा-संरचनाको मूलतहको मध्यवर्ती भएर शैली रहेको हुन्छ । कृतिका संरचक उपर्युक्त दुवै तहका सोपानक्रमहरूको साथमा शैलीका पक्षहरूको विधिवत् विश्लेषण गर्ने प्रक्रिया अँगालेर शैलीविज्ञानले कृतिको वस्तुनिष्ठ र सृजनशील व्याख्या तथा मूल्याङ्कन गर्छ ।

कृतिको साहित्यिक संरचनासँग सम्बद्ध शीर्षतहको सोपानक्रममा **बनोट** र **बुनोट** गरी दुई तहहरू हुन्छन् । सोपानक्रमिक मापदण्डमा बनोट माथिल्लो वा ठूलो श्रेणीको मानिन्छ भने बुनोट तल्लो वा सानो श्रेणीमा राखिन्छ ।

बनोट वा संरचना भनेको कुनै कृतिमा पाइने साना एकाइ वा घटकहरूको कुल योग हो र त्यस बाहेक अरू केही पनि हो । अरू केहीले कुल योगबाट निर्मित समग्र प्रभाव वा कृतिको व्यक्तित्वलाई जनाउँछ । यो तह

कृतिको अमूर्त तह हो र यस तहमा विषयसूत्र, कथानक, चरित्र आदि बृहत् घटकहरू पर्दछन् भने सङ्घटन पनि पर्दछ। अन्य घटकहरूभन्दा ठूला भएकाले विषयसूत्र आदि बृहत् घटक हुन्, तर संरचनाको दाँजामा चाहिं सोभन्दा साना घटक हुन्। संरचना सबैभन्दा ठूलो घटक हुन्छ र त्यसभन्दा ठूलो अन्य कुनै घटक हुँदैन। तसर्थ विषयसूत्र, कथानक, चरित्र आदि कृतिका **सार्विक घटक** हुनाका साथै **स्थानिक घटक**भन्दा बृहत् भएर पनि संरचनाभन्दा साना हुन्छन् । यिनै साना घटकहरूको कुल योग बनोट वा संरचना हो। शैलीविज्ञानले कृतिका संरचनामा पाइने यिनै घटकहरूको वर्णन र विश्लेषण गरेर त्यसको अमूर्त बनोटलाई मूर्त पार्ने काम गर्छ । बनोटको तहमा कृति अवयविगत पूर्णतासाथ देखा पर्ने हुँदा यो तह समग्र साहित्यिक प्रभावको तह पनि मानिन्छ । यस तहको विश्लेषणबाट एकातिर कृतिको आङ्गिक र सङ्गतियुक्त पूर्णताको विवेचना हुन्छ भने अर्कातिर त्यसको प्रतिफलन अर्थात् मूल्य, प्रयोजन र सार्थकताको पनि उद्घाटन हुन्छ। यसको अतिरिक्त यस तहको अध्ययनबाट कृतिको स्वायत्तताबारे पनि जानकारी पाइन्छ ।

बनोटका विपरीत बुनोट चाहिं मूर्त र रूपगत हुन्छ । बुनोट वस्तुतः बनोटका पर्याधारमा पाइने लघु घटकहरूको आफ्नो कार्य हो र एउटा घटकको अर्को घटकसँग सम्बन्ध पनि हो । साहित्यको सन्दर्भबाट भन्नुपर्दा बुनोटले कथ्यको त्यस पक्षलाई जनाउँछ जो रूपगत हुन्छ; जस्तै– छन्द, अलङ्कार, अर्थ, विम्ब, प्रतीक, कथानक, चरित्र आदिको सिर्जना । यस तहमा शैली-विज्ञानले उपर्युक्त छन्द, अलङ्कार आदि मूर्त वा रूपात्मक पक्षको कृतिगत वैशिष्ट्यलाई केलाउँछ। यस तहका घटकहरू सार्विक नभएर स्थानिक घटक हुन्छन्। त्यसैले बुनोटको तहलाई लघु, सीमित र खण्डात्मक साहित्यिक प्रभावको तह भनिन्छ । यस तहमा कृतिको खण्डात्मक साहित्यिक प्रभावको विश्लेषण गर्दा बनोटको तहमा त्यसको समग्र प्रभावको विश्लेषण गर्नु सुगम हुन्छ ।

कृतिको शीर्षतह साहित्यिक संरचनाको सोपानक्रम भएजस्तै कृतिको मूलतह भाषा-संरचनाको पनि सोपानक्रम हुन्छ। साहित्यिक कृतिको माध्यम वा आधार-सामग्री भाषा हो र भाषाको आफ्नै संरचना हुन्छ, जसका संरचक घटकहरूको सोपानक्रममा व्याकरण, शब्द र ध्वनि गरी तीन व्यवस्थाहरू पर्दछन् । सोपानक्रममा व्याकरण, शब्द र ध्वनिका व्यवस्थाहरू क्रमशः तल्ला श्रेणीका हुन् ।

भाषा-संरचनाको व्याकरण-व्यवस्थामा रूपप्रक्रिया र वाक्यविज्ञान समाहित छ । शब्दव्यवस्थामा चाहिं कोशीय शब्द, रूप र अर्थविज्ञान पर्दछ। त्यस्तै ध्वनिव्यवस्थाअन्तर्गत **खण्डीय र खण्डेतर** ध्वनिहरूको अध्ययन समाविष्ट छ। शैलीविज्ञानले उपर्युक्त तीनवटै तहहरूमा कृतिको विश्लेषण गर्छ ।

कृतिको मूलतह भाषा-संरचनासँग सम्बद्ध उपर्युक्त सोपानक्रम नै रूपान्तरित भएर कृतिको शीर्षतह साहित्यिक संरचनासँग सम्बद्ध सोपानक्रम बन्न पुग्छ। यो रूपान्तर विशिष्ट र अमूर्त प्रक्रिया हुन्छ। यस प्रक्रियालाई यस्तो मध्यवर्ती स्थिति मानिन्छ जसको सम्बन्ध एकातिर भाषारूप कच्चा पदार्थसँग हुन्छ भने अर्कोतिर कृतिरूप तयारी मालसँग पनि हुन्छ । दुवैतर्फ यो सम्बन्ध एकैसाथ हुन्छ र एकैसाथ हुने यस सम्बन्धलाई शैली भनिन्छ । शैलीविज्ञानले यसै सम्बन्धका सूत्रहरूलाई पहिल्याएर **चयन**, **अग्रभूमिको निर्माण** र **विविधता**नामक तीन पक्षहरूबाट कृतिगत शैलीको पहिचान गर्ने र सो आधारमा कृतिको मूल्याङ्कन गर्ने प्रयास गर्छ ।

शैलीको एउटा महत्त्वपूर्ण पक्ष चयन हो।"शब्द आदि भाषिक एकाइको सुविचारित छनोटलाई चयन भनिन्छ" (लीच, १९७७:२७) । आफ्ना रचनाको लागि लेखकले उपलब्ध विकल्पहरूमध्ये कुनै एकको छनोट जानी वा नजानी पनि गर्छ । उदाहरणको लागि नेपाली शब्द तहमा आउजाउ गर्ने बाटोलाई बुझाउने 'बाटो, मार्ग, पथ, सडक, चक्रेटो, गल्ली, वीथी, गोरेटो, घोडेटो' आदि विभिन्न विकल्पहरू उपलब्ध छन् र उपलब्ध विकल्पहरूमध्ये कुनै लेखकले कुनै रचनाको कुनै एक सन्दर्भमा कुनै एक विकल्पको चयन गर्छ भने त्यो अकारण हुँदैन । शैलीविज्ञानले सबैभन्दा सानो भाषिक एकाइ ध्वनिदेखि सबैभन्दा ठूलो भाषिक एकाइ वाक्यसम्मका यस्तै चयनको वैशिष्ट्यलाई पहिल्याउने काम गर्छ । यसबाट कृतिका अभिव्यक्तिको प्रकार र ढङ्गको खोजी र विवेचना हुन्छ ।

शैलीको अर्को महत्त्वपूर्ण पक्षलाई अग्रभूमिको निर्माण भनिन्छ । "रचनाको कुनै अंशलाई विशिष्ट तुल्याउन सो अंशमा विशेष बल दिनु नै अग्रभूमिको निर्माण हो" (च्यापम्यान, १९७३:११३) । बढी प्रचलनले गर्दा रूढ र यान्त्रिक हुन पुगेका प्रयोगलाई हटाउन र टुटाउन कृतिकारले अग्रभूमिको निर्माण गर्छ । आफ्ना रचनामा पुराना र खिइएका प्रगोगको सट्टा नयाँ र विशिष्ट प्रयोगलाई स्थान दिन्छ । अग्रभूमिको निर्माण गरेर लेखकले आफ्ना रचनामा दुई प्रकारबाट विशेष बल दिन्छ ।

अग्रभूमिको निर्माण गर्ने दुई प्रकारमध्ये एउटा **समानान्तरता** हो । "भाषाप्रयोगमा नियमित पुनरावृत्तिलाई समानान्तरता भन्दछन्" (लीच, १९७७:६२) । यसको तात्पर्य के हो भने कृतिमा बढी नियमितता वा अतिरिक्त नियमितताको पालन गर्दा पुनरावृत्तिको नियमितताको रूपमा समानान्तरता देखिन्छ । उदाहरणको लागि छन्दको प्रयोग गर्दा रचनामा ध्वनिको नियमित पुनरावृत्ति भएर समानान्तरता आएको देखिन्छ भने अनुप्रास अलङ्कारको प्रयोगमा समान उच्चारणको नियमित पुनरावृत्ति भएर समानान्तरता उत्पन्न भएको देखिन्छ । यस तरहको नियमित पुनरावृत्ति विभिन्न भाषिक एकाइहरूमा र अर्थको स्तरमा पनि हुन्छ । भाषिक एकाइहरूमा हुने पुनरावृत्तिलाई बाह्य समानान्तरता र अर्थको स्तरमा हुने पुनरावृत्तिलाई आन्तरिक समानान्तरता भनिन्छ । शैलीविज्ञानले सोद्देश्य समानान्तरताको विश्लेषण गरेर कृतिको अभिव्यक्ति-पक्षमा कत्तिको नवीनता छ भन्ने पत्तो लगाउँछ ।

अग्रभूमि-निर्माणको अर्को प्रकारअन्तर्गत **विचलन** पर्छ । "मानकको अतिक्रमण वा उल्लङ्घनलाई विचलन भनिन्छ" (च्यापम्यान, १९७३:११३) । समानान्तरता र विचलन दुई विपरीत प्रक्रिया हुन्, किनभने समानान्तरता भनेको नियमितता हो र विचलन भनेको अनियमितता हो । कृतिमा सामान्य भाषिक नियमको अतिक्रमण गरेर मानकेतर प्रयोग गरिन्छ भने त्यो विचलन हुन्छ । साहित्य विशिष्ट अभिव्यक्ति भएको हुँदा र विशिष्ट अभिव्यक्तिको लागि सामान्य वा मानक भाषा र त्यसका नियमहरू अक्षम भइदिंदा लेखकले मानकको उल्लङ्घन गरेर विचलन गर्छ र कृतिमा विशिष्ट अभिव्यक्ति दिन्छ । विशिष्ट अभिव्यक्तिको लागि गरिने विचलन निरर्थक नभएर सार्थक हुनुपर्छ । रचनामा विचलनको प्रयोग विविध ढङ्गमा गर्न सकिने हुँदा यसका धेरै प्रकारहरू हुन सक्छन् तापनि **कोशीय विचलन, व्याकरणिक विचलन, ध्वनि-प्रक्रियात्मक विचलन, लेख-प्रक्रियात्मक विचलन, अर्थतात्त्विक विचलन, भाषिका-विचलन** र **प्रयुक्ति-विचलन** गरी सात

प्रकारका चाहिं मुख्य विचलन मानिएका छन् । सार्थक विचलनको विश्लेषण गरेर शैलीविज्ञानले कृतिमा कुन विशिष्ट अनुभूतिलाई कस्तो नयाँ ढङ्गमा अभिव्यक्त गरिएको छ भन्ने तथ्य प्रकट गर्छ ।

शैलीको तेस्रो महत्त्वपूर्ण पक्ष विविधता हो ।विषय र प्रयोगकर्ताअनुसार एउटै भाषाका पनि विभिन्न भेदहरू देखा पर्छन् । यस्ता भेदहरू सूक्ष्म हुन्छन् र यिनै सूक्ष्म भेदहरूलाई प्रयुक्ति र विविधता भनिन्छ । उदाहरणको निम्ति साहित्यिक विषयमा प्रयुक्त हुने नेपाली भाषाभन्दा विज्ञान अथवा कानून अथवा अन्य कुनै विषयमा प्रयुक्त हुने नेपालीभाषा भिन्न हुन्छ। त्यस्तै भाषाको प्रयोग गर्ने व्यक्ति साक्षर र निरक्षर अथवा ठूलो र सानो आदि हुँदा पनि प्रयोगकर्ताअनुसार उही नेपालीभाषा भिन्नभिन्न हुन्छ । साहित्यिक कृतिहरूमा यस्ता अनेक प्रकारका प्रयुक्ति वा विविधता देख्न पाइन्छ। शैलीविज्ञानले प्रयुक्तिको आधारमा कृतिमा प्रयुक्त विविधताको विश्लेषण गर्छ र त्यसको वैशिष्टयलाई केलाएर कृतिको विवेचना गर्छ ।

माथि उल्लेख गरिएको प्रक्रियाबाट कृतिको विश्लेषण गर्दा शैलीविज्ञानले कृतिको वाह्य तलबाट गहन तलमा प्रवेश गर्छ र कृतिगत सौन्दर्यको प्रकटीकरणको साथमा मूल आशयको व्याख्या गरेर त्यसको विवेचनात्मक मूल्याङ्कन गर्छ। उपर्युक्त प्रक्रिया अँगालेर यसले कृतिको विश्लेषण र परीक्षण तीन स्तरबाट गर्छ ।

विश्लेषणका तीन स्तरहरूमध्ये पहिलो आधार-सामग्रीको स्तर हो । सांहित्यिक कृतिको आधार-सामग्री भाषा हुन्छ । त्यसैले यस स्तरको शैलीवैज्ञानिक अध्ययन र विश्लेषण कृतिमा प्रयुक्त भाषासँग सम्बद्ध हुन्छ । यस स्तरमा भाषाको सबैभन्दा सानो एकाइ ध्वनिदेखि सबैभन्दा ठूलो एकाइ वाक्यसम्म अध्ययन गरिने हुँदा यस स्तरको अध्ययनलाई चोखो भाषावैज्ञानिक विश्लेषण पनि भनिन्छ । यसलाई कृतिको अध्ययनसँग सम्बद्ध प्रारम्भिक एवम् उठान स्तर मानिन्छ र यस स्तरको अध्ययन तथा विश्लेषणलाई भाषावैज्ञानिक शैलीविज्ञानको संज्ञा दिइन्छ ।

दोस्रो स्तर कलामाध्यमको स्तर हो । साहित्यिक कृतिको कलामाध्यम भाषिक उपकरणबाट बनेको साहित्यिक छवि हो, जसलाई छन्द, अलङ्कार, अर्थ, विम्ब, प्रतीक, कथानक, चरित्र आदि पनि भनिन्छ । कृतिको कलामाध्यम माथि वर्णित छन्द आदि साहित्यिक छवि भएकोले यस स्तरको अध्ययन र विश्लेषण कृतिमा प्रयुक्त भाषाको रूपगत पक्षसँग सम्बद्ध हुन्छ। यस स्तरको अध्ययनको सबैभन्दा माथिल्लो वा ठूलो एकाइ सङ्कथन वा पाठ हुन्छ । सङ्कथनको सन्दर्भबाट त्यसका संरचनामा पाइने तल्ला वा साना एकाइहरू क्रमशः भाग, अध्याय, अनुच्छेद, वाक्य आदिको अध्ययन गरिने हुँदा यस स्तरलाई साहित्यिक शैलीविज्ञान वा पाठ-शैलीविज्ञान पनि भनिन्छ ।

तेस्रो स्तर चाहिं भाषिक प्रतीकको स्तर हो। भाषिक प्रतीकको तात्पर्य स्वयं साहित्यिक कृति हो, जसलाई एउटा सम्पूर्ण संरचना पनि भनिन्छ । कृति नै भाषिक प्रतीकको पर्याय भएकोले यस स्तरको अध्ययन र विश्लेषण संरचनागत बनोट र बुनोट आदिसँग सम्बद्ध हुन्छ । यस स्तरमा अध्ययन गरिने एकाइ संरचना हो, जसभन्दा ठूलो वा माथिल्लो अरू कुनै एकाइ हुँदैन । तसर्थ संरचना स्वायत्त एकाइ मानिन्छ र यस स्तरमा कृति आफ्नो व्याख्याको सन्दर्भ आफू नै बन्छ। साथै संरचनाको रूपमा कृति के-कस्ता साना घटकहरूको कुल योग हो र सो कुल योगभन्दा बढी अरू के हो भन्ने अध्ययन पनि यसै स्तरमा गरिन्छ। यसको अर्थ के हो भने यस स्तरमा शैलीको अध्ययन् र विश्लेषण गरी

कृतिमा रहेको सौन्दर्य प्रकाशित गरिन्छ। यस तहको अध्ययनलाई **संरचनात्मक शैलीविज्ञान** पनि भनिन्छ।

अन्तमा, शैलीविज्ञान साहित्यको विधिवत् समालोचना गर्ने दृष्टि र पद्धति दुवै हो। आफ्ना दृष्टि र पद्धति दुवैमा भाषावादी र वस्तुवादी भएकोले यसको गणना समालोचनाको नौलो प्रकारमा गरिन्छ। यसले आफ्नै प्रविधिको उपयोग गर्छ। साहित्यिक कृतिको बाह्य सौन्दर्यका साथै आन्तरिक सौन्दर्यको पनि खोजी र उद्घाटन गर्छ। कृतिमा लुकेको सौन्दर्यको प्रकटीकरण गर्नु र लेखकको वास्तविक आशय खोतलेर कृतिको मर्मबोध गराउनु यसको प्रमुख लक्ष्य हो। यसले कृतिको वैज्ञानिक परीक्षण गर्छ र त्यसलाई ठीक परिप्रेक्ष्यमा बुझ्ने यथार्थ समझदारी प्रदान गर्छ।

शैलीविज्ञान समाजसापेक्ष होइन समाजनिरपेक्ष समालोचना हो भन्ने आरोप लगाइएको पाइन्छ। यो आरोप सत्य होइन, किनभने यसले **साहित्यमा समाजलाई** हेर्ने काम गर्छ। शैलीविज्ञानको प्रकृति र प्रवृत्ति साहित्यको सामाजिक व्याख्या गर्ने खालको होइन, तसर्थ यसले **समाजमा साहित्य** अर्थात् कृतिबाहिरको संसारलाई हेर्दैन, तर साहित्यमा समाज अर्थात् कृतिभित्रको संसारलाई भने अवश्य हेर्छ। शैलीविज्ञान साहित्यमा समाज अर्थात् कृतिमा वर्णित जीवन, समाज, राष्ट्र र संसारको आवश्यक अवलोकन गर्न पछि पर्दैन र यो तथ्य नै यसको समाज-सापेक्षताको प्रमाण हो।

नेपाली-समालोचनाका फाँटमा पनि शैलीवैज्ञानिक समालोचनाले आफ्नो ठाउँ बनाएको छ।

– मो. रा. श.

शैव सम्प्रदाय– भगवान् शिवसँग सम्बद्ध धार्मिक-दार्शनिक परम्परालाई साधारणतया शैव नामकरण गर्ने गरिएको पाइन्छ। हिन्दूहरूको सर्वप्राचीन ग्रन्थ ऋग्वेदमा शिव शब्दको उल्लेख त पाइन्छ तर त्यसको कुनै खास देवतासँग सम्बन्ध भएको देखिँदैन। त्यसै ग्रन्थमा रुद्र-देवतासम्बन्धी केही सूक्त पाइन्छन्। यजुर्वेदमा आएर ऋग्वैदिक रुद्रलाई शिव भनिएको पाइन्छ। यस तत्त्वको आधारमा शैव परम्परा ऋग्वेददेखि थालिएको देखिन्छ। श्वेताश्वतरोपनिषत्मा रुद्र-शिवलाई नै 'महेश्वर' मानेर ठूला देवताका रूपमा महिमा गाइएको देख्ता शैव परम्पराको स्तर अझ प्रभावशाली हुन पुगेको बुझिन्छ।

शैव परम्पराको विकासक्रममा ऋग्वेदभन्दा पहिलेको ऐतिहासिक क्रममा राखिने सिन्धुघाटी-सभ्यताका अवशेषमा प्राप्त पशुहरूसँग सम्बद्ध योगी स्वरूपका कुनै देवता (पशुपति ?) र त्यस कालमा प्रचलित देखिएको लिङ्गपूजा पनि शैव परम्परामै मिसिन आएको विचार विद्वान्हरूको रहेको छ। यस रूपमा शैव परम्परामा आर्य र आर्येतर दुई परम्पराको समन्वय भएको बुझिन्छ।

भगवान् शिवसँग सम्बद्ध कुनै सङ्घटित सम्प्रदायको प्राचीनताबारे ठेगान गरेर भन्न गाह्रो भए पनि पाणिनिको अष्टाध्यायीको एक सूत्र शिवादिभ्योऽण् (४.१.११२) बाट शैव शब्द सिद्ध हुने हुनाले पाणिनिको काल (इ. पू. सातौं शताब्दी ?) मा कुनै शैव सम्प्रदायको अस्तित्व बुझ्न सकिन्छ। भाष्यकार पतञ्जलि (इ. पू. दोस्रो शताब्दी)ले पनि 'फलामको भाला धारण गर्ने शिव-भागवत' वा शिवको भक्ति गर्ने एक थरी अनुयायीहरूको इतिहासतर्फ सङ्केत गरेको पाइन्छ।

शैव-सम्प्रदायहरू– शिवका विशेष खालका यस्ता आरम्भिक सन्दर्भ पाइए पनि व्यवस्थित सम्प्रदायको रूपमा पाशुपत सम्प्रदायको पहिलो महत्त्व छ जसको सङ्घटन ल(न)कुलीश(जो शिवका एक अवतार पनि मानिन्छन्)ले गरेका

थिए (इ. पू. दोस्रो शताब्दी)। उनै नकुलीशले कुशिक, गर्ग, मित्र (मैत्रेय) र कौरुष्य-ष) यी चार जनालाई शिष्य बनाएका थिए। ती चार शिष्यले पनि पाशुपत, शैव, कापालिक र कालामुख सम्प्रदायहरूको गठन र प्रचार गरेका थिए (भण्डारकर, ऐजन पृ. १२०-२१)। यी चार सम्प्रदाय द्वैतवादी र घोर (उग्र) खालका थिए।

अद्वैत शैव सम्प्रदायहरू– आठौं शताब्दीमा आदि शङ्कराचार्यले अद्वैत सिद्धान्तको उत्थान र प्रचार-प्रसार गर्दा शैव परम्परामा सोही सिद्धान्त व्यापक हुन थाल्यो, यद्यपि उनी 'शैव' मा मात्र सीमित थिएनन्, बरु सगुणेपासनामा पाञ्चायनोपासनाका प्रोत्साहक थिए।

अद्वैतवादी शैव सम्प्रदायहरूमा (क) शैव (ख) आगमान्त शैव र (ग) काश्मीर शैव पर्दछन्। काश्मीर शैव पनि **प्रत्यभिज्ञा** र **स्पन्द** दुई शाखामा बाँडिएको छ। यी सम्प्रदायहरूमा दार्शनिकतामा विशेष महत्त्व दिइन्छ।

अद्वैतवादी शैव परम्परामा दशौं शताब्दीपछि विशेष प्रचलित अरू सम्प्रदायहरूमा– (क) तामिलक्षेत्रको शैव सिद्धान्त (ख) मैसूर क्षेत्रको वीर-शैव (लिङ्गायत) (शक्तिविशिष्टाद्वैत) र (ग) नाथ-शैव हुन्। नाथ-शैवको केही सम्बन्ध पहिलेको माहेश्वर-रसेश्वर शैव सम्प्रदाय र वज्रयानी बौद्धहरूसँग रहेको कुरा विद्वान्हरू मान्दछन्।

पाँचौं शताब्दीतिर नेपाल उपत्यकामा शैव परम्पराको राम्रो स्थिति रहेको प्रमाण पाइन्छ। पहिलेदेखि पूजित आराधित स्वयम्भू वा ज्योतिर्लिङ्ग शिवलाई छैटौं शताब्दीतिर पाशुपतहरूले पशुपतिको रूपमा प्रतिष्ठापित गरेदेखि यहाँ सङ्घटित शैव परम्परा कायम हुन थालेको बुझिन्छ। छैटौं– आठौं शताब्दीबीचका अभिलेख-प्रमाणहरूबाट पाशुपत वर्गका घोराचारी (उग्रआचारी) शैवहरू (पाशुपत, मुण्डशृङ्खलिक, दान र वशपाशुपत)को सक्रिय गतिविधि चलेको थाहा पाइन्छ।

उक्त क्रमपछि नवौं शताब्दीपछि एकातिर नेपालका विभिन्न क्षेत्रमा नाथ-शैव परम्पराको प्रयोगानुभव हुन थालेको देखिन्छ भने अर्कोतिर आगमान्त र वीरशैव सम्प्रदायका अनुयायी जोगी र पण्डित प्रचारकहरू आफ्नो प्रभावको प्रसार गर्न व्यस्त देखिन्छन्। साथै अन्तिम मल्लकालतिर दक्षिण भारतका शैव ब्राह्मणहरूलाई पशुपतिनाथका पुजारी राख्ने चलन चल्न थालेको देखिन्छ।

ऐतिहासिक कालहरूमा नेपालमा विभिन्न रूपका शैव सम्प्रदायहरू प्रचलित रहेको भए पनि अधिकांश हिन्दू नेपालीमा समन्वयवादी पाञ्चायनोपासना नै विशेष लोकप्रिय छ। वज्रयानी बुद्धमार्गीहरूले पनि 'अष्टवीतराग' र अन्य विविध किसिमबाट पनि शैव परम्पराको प्रभाववहन गरेका छन्।

नेपालमा शैव परम्पराले कला, वास्तुकला र अनेक थरी कर्मकाण्डहरूमा प्रभाव छोडेको पाइन्छ, तर साहित्यिक क्षेत्रमा फुटकर स्तुति र भजनबाहेक अरू देन दिन सकेको देखिँदैन। अर्कोतिर शैव परम्पराको 'नासःद्यः' वा नाटचेश्वर (नृत्यनाथ शिव) उपत्यकाका तीन शहरहरूमा नाट्य (नाच) र वाद्यवादनको परम्परामा प्रेरक रूपमा रहेको मान्न सकिन्छ। मल्लकालमा रचिएका सयौं गीति-नाटकहरूको आरम्भमा नृत्येश्वर शिवको स्तुति लेखिएको देख्दा यस्तो व्याख्या गर्न सकिएको हो।

हेर्नुहोस्– सगुण, निर्गुण, आगम (तन्त्र), रस, नाथ-सम्प्रदाय, सिद्ध र सिद्धसाहित्य, द्वैत– अद्वैत– विशिष्टाद्वैत– द्वैताद्वैत (वेदान्त-परम्परा), नाटक, पाञ्चायन इत्यादि।

–ज. च. रे.

षड्दर्शन– दर्शनभेदको कारण रुचिभेद पनि हो, दृष्टि (प्रमाण) भेद पनि हो। यद्यपि प्रमाणको सङ्ख्यामा पनि मतभेद नै छ तथापि

मुख्यत: तीन प्रमाण मानिएका छन्– अध्यक्ष (प्रत्यक्ष), अनुमान अर्थात् तर्क र श्रुति (शब्द) । त्यसमा केवल अध्यक्ष (प्रत्यक्ष) प्रमाणाश्रित दर्शनलाई आध्यक्षिक दर्शन भन्न सकिन्छ भने अनुमान (तर्फ) प्रमाणाश्रित दर्शनलाई तार्किक दर्शन, श्रुति (शब्द) प्रमाणाश्रित दर्शनलाई श्रौत दर्शन भन्न सकिन्छ। यहाँ दर्शनको भेद देखाउँदा आस्तिक र नास्तिक यी दुई मुख्य भेद पनि मानिन्छन्। नास्तिक दर्शनको दुई भेद गर्न सकिन्छ– आध्यक्षिक र तार्किक। त्यसमा आध्यक्षिक (प्रत्यक्ष-प्रमाणाश्रित) चार्वाक-दर्शन भनिन्छ भने तर्क-प्रमाणाश्रित नास्तिक-दर्शनको दुई भेद गरिन्छ– एकान्तवाद (बौद्ध) र अनेकान्तवाद (जैन) । आस्तिक दर्शनले केवल प्रत्यक्ष (अध्यक्षलाई) मात्र प्राधान्य दिदैन, उसले तर्क र श्रुतिलाई पनि मानेर नै तत्त्व-विवेचन गर्छ । त्यसमा श्रुतिलाई प्रमाण मानेर पनि तर्कलाई प्रधान मान्ने दर्शनलाई तार्किक दर्शन भन्न सकिन्छ, भन्ने तर्कलाई प्रमाण मानेर पनि श्रुतिलाई प्रधान मान्ने दर्शनलाई श्रौत दर्शन भन्न सकिन्छ । अर्थात् तार्किक दर्शनको श्रुतिसापेक्ष तार्किक र श्रुतिनिरपेक्ष तार्किक दर्शन यी दुई भेद मानेर श्रुति-निरपेक्ष तार्किक दर्शनका उक्त दुई भेद एकान्तवाद र अनेकान्तवाद (बौद्ध, जैन दुई भेद) भन्न सकिन्छ । श्रुतिसापेक्ष दर्शनका तर्काश्रित श्रुतिप्रधानका दुई भेद मान्न सकिन्छ– सगुणात्मवादी र निर्गुणात्मवादी । सगुणात्मवादीका पुन: दुई भेद मान्न सकिन्छ । तर्कप्रधान र श्रुतिप्रधान । त्यसमा पनि तर्कप्रधानका पुन: दुई भेद मान्न सकिन्छ– ईश्वरवादी (योगदर्शन) र निरीश्वरवादी (साङ्ख्यदर्शन)। श्रुतिसापेक्ष तर्काश्रित श्रुतिप्रधान सगुणात्मवादीका पुन: दुई भेद मान्न सकिन्छ– प्रच्छन्न तार्किक र स्पष्ट तार्किक । त्यसमा पनि प्रच्छन्न तार्किकको पुन: दुई भेद मान्न सकिन्छ– प्रच्छन्नद्वैत (विशिष्टाद्वैत/रामानुज-दर्शन) र स्पष्टद्वैत (पूर्णप्रज्ञ/मध्वदर्शन) । स्पष्ट तार्किकका दुई भेद मान्न सकिन्छ– भोगसाधना-दृष्टवादी र उत्पत्तिसाधना-दृष्टवादी । त्यसमा उत्पत्तिसाधनादृष्टवादीका दुई भेद मान्न सकिन्छ– पृथक्-शब्द-प्रमाण-स्वीकारक (न्यायदर्शन), पृथक्-शब्द-प्रमाणास्वीकारक (वैशेषिक दर्शन) । भोगसाधना-दृष्टवादीको दुई भेद मान्न सकिन्छ– विदेह-मुक्तिवादी र जीवन्मुक्तिवादी । त्यसमा पनि विदेह-मुक्तिवादीका दुई भेद मान्न सकिन्छ आत्मभेदवादी र आत्मैक्यवादी। आत्मभेदवादीका दुई भेद मान्न सकिन्छ– कर्म सापेक्षेश्वरवादी (शैव दर्शन) र कर्मनिरपेक्षेश्वरवादी (नकुलीशपाशुपत दर्शन) । विदेहमुक्तिवादी दर्शनमध्ये आत्मैक्यवादी दर्शन ईश्वर-प्रत्यभिज्ञादर्शन मानिन्छ । जीवन्मुक्तिवादी दर्शन रसेश्वर-दर्शन हो। श्रुतिप्रधान (श्रौत) दर्शनका दुई भेद मान्न सकिन्छ– वाक्यार्थवाद-प्रधान (मीमांसा) र पदार्थवाद-प्रधान (व्याकरण-पाणिनि) दर्शन । (मीमांसा) वाक्यार्थवाद-प्रधान (मीमांसा) दर्शनको प्रकारान्तरेण दुई भेद मान्न सकिन्छ– कर्ममीमांसा (पूर्वमीमांसा) दर्शन र ज्ञानमीमांसा (उत्तरमीमांसा (वेदान्त) दर्शन) । यस उत्तर मीमांसा अथवा वेदान्तका अनेक भेद रामानुज-वेदान्त, वल्लभ-वेदान्त, मध्ववेदान्त, रामानन्द-वेदान्त, निम्बार्क-वेदान्त, गौडीय वेदान्त, शाङ्कर वेदान्त आदि मानिएका देखिन्छन् । यी वेदान्त दर्शनहरूमा मुख्य शाङ्कर वेदान्त मान्न सकिन्छ । शाङ्कर वेदान्तको अद्वैतवाद मुख्य प्रतिपाद्य विषय मानिन्छ भने रामानुज-वेदान्तको विशिष्टाद्वैतवाद, वल्लभवेदान्तको शुद्धाद्वैतवाद, मध्ववेदान्तको द्वैतवाद, निम्बार्क-वेदान्तको

द्वैताद्वैतवाद, गौडीय वेदान्तको अचिन्त्य भेदाभेदवाद प्रतिपाद्य विषय मानिन्छ। गौडीय वेदान्तको अचिन्त्यभेदाभेदवादको प्रवर्तक चैतन्य महाप्रभु भएकोले चैतन्यमत पनि भनिन्छ। अद्वैतवादको प्रतिपाद्य विषय ब्रह्माद्वैतवाद हो (ब्रह्म सत्यं जगन्मिथ्याजीवो ब्रह्मैव नापरः, एकमेवाद्वितीयम्) ब्रह्म सत्य हो, जगत् (संसार) मिथ्या हो, जीव ब्रह्म नै हो अन्य हैन, त्यो ब्रह्म (सजातीय विजातीय स्वगत भेदले रहित) एकमात्र अद्वितीय हो भन्ने हो। त्यसै अद्वैतवादलाई लिएर अद्वैतका नै अनेक रूप दर्शनमा उपस्थापित गरिए– शैवाद्वैत, शब्दाद्वैत, शक्त्यद्वैत, शून्याद्वैत (माध्यमिक बौद्ध), विज्ञानाद्वैत (योगाचार-बौद्ध) आदि। यस दृष्टिले हेर्दा हाम्रो दर्शनको अनेक भेद हुन गएको छ भने पनि यी भेदहरूको समावेश छ दर्शनभित्र गर्न सकिने हुनाले दर्शन शब्द षष् (षड्) शब्द जोडेर षड्दर्शन भनेको (षड्गुणितम् दर्शनम् षड्दर्शनम्) अर्थात् छ त गुणित दर्शन (छ संख्या भएको दर्शन) षड्दर्शन हो भन्ने मान्नुपर्ने देखिन्छ।

षड्दर्शनको उल्लेख नवीन हैन। हरिभद्र सूरि (९००) ले दर्शन छ मात्रै छन् भनेका छन्–

दर्शनानि षडेवात्र मूलभेदव्ययेक्षया।
देवतातत्त्वभेदेन ज्ञातव्यानि मनीषिभिः
(षड्दर्शन-समुच्चय २)

संसारमा प्रसिद्ध छ मात्रै दर्शन छन्, एवं शब्द अवधारण अर्थमा बुझ्नुपर्छ, यद्यपि भेद-प्रभेदले धेरै दर्शन प्रसिद्ध छन्। दर्शनका तत्त्व, देवता, प्रमाणादिभेदले धेरै भेद प्रकट हुन्छन् तथापि परमार्थरूपमा भेदहरू छ दर्शनभित्रै अन्तर्भाव भएकोले षड्दर्शन नै मात्र मान्नुपर्ने देखिन्छ।

न्याय, वैशेषिक, साङ्ख्य, योग, मीमांसा, वेदान्त यी ६ दर्शनको अर्थ षड्दर्शनले बुझाउँछ भन्न सकिन्छ। संस्कृतका अतिप्रसिद्ध बृहत्कोशग्रन्थहरूले षड्दर्शन शब्दले यी नै छ दर्शनहरूलाई मानेका छन्–

"शास्त्रन्तु षड्विधम् वैशेषिकन्यायमीमांसासाङ्ख्यपातञ्जलवेदान्तरूपम्। एतानि तत्त्वज्ञानार्थं वेदान् विचार्य कणादगौतमजैमिनिकपिलपतञ्जलिवेदव्यासाख्यैर्मुनिषड्भिः कृतानि" –शब्दकल्पद्रुम। अर्थात् शास्त्र छ प्रकारको छ– वैशेषिक, न्याय, मीमांसा, साङ्ख्य, पातञ्जल र वेदान्त रूपमा। यी (दर्शनहरू) तत्त्वज्ञानको निमित्त वेदलाई विचार गरेर क्रमशः कणाद, गौतम, जैमिनि, कपिल, पतञ्जलि र वेदव्यास नामका छ मुनिहरूले बनाएका हुन्। यसै गरी वाचस्पत्यम् कोषमा पनि– "आस्तिकमतसिद्धे पूर्वमीमांसावेदान्तसाङ्ख्यपातञ्जलन्यायवैशेषिकाख्ये दर्शने" भनेर आस्तिक मतानुसारका पूर्वमीमांसा, वेदान्त, साङ्ख्य, पातञ्जल, न्याय, वैशेषिक नामका दर्शनहरूमा षड्दर्शन शब्दको प्रयोग गरिन्छ भनेको छ। नेपाली वाङ्मयमा षड्दर्शन शब्दले न्याय, वैशेषिक, साङ्ख्य, योग, पूर्वमीमांसा र वेदान्त यी छ दर्शनको बोध भएको मानिएको देखिन्छ।

त्यसमा न्यायले प्रमाण, प्रमेय, संशय, प्रयोजन, दृष्टान्त, सिद्धान्त, अवयव, तर्क, निर्णय, वाद, जल्प, वितण्डा, हेत्वाभास, छल, जाति र निग्रहस्थान यी सोह्र पदार्थको तत्त्वज्ञानले निःश्रेयस, निश्चित श्रेय परमकल्याण, अपवर्ग(मोक्ष)को प्राप्ति हुन्छ" भनेको छ। (प्रमाणप्रमेयसंशयप्रयोजनदृष्टान्तसिद्धान्तावयवतर्कनिर्णयवादजल्पवितण्डाहेत्वाभासच्छलजातिनिग्रहस्थानानांतत्त्वज्ञानान्निःश्रेयसाधिगमः -न्यायसूत्र १।१।१)। त्यसै गरी वैशेषिक दर्शनानुसार विशेष धर्मद्वारा उत्पन्न द्रव्य, गुण, कर्म, सामान्य, विशेष र समवाय यी छ पदार्थहरूको समानधर्म(साधर्म्य)विरुद्ध धर्म

(वैधर्म्यद्वारा तत्त्वज्ञानले निःश्रेय अर्थात् मोक्ष प्राप्त हुन्छ– **धर्म विशेषप्रसूताद् द्रव्यगुणकर्मसामान्यविशेषसमवायानां पदार्थानां साधर्म्यवैधर्म्याभ्यां तत्त्वज्ञानान्निःश्रेयसाधिगमाः** (वैशेषिकसूत्र १।१४)। साङ्ख्यादर्शनअनुसार 'सत्त्वगुण, रजोगुण र तमोगुण यी तीन गुणको साम्यावस्था प्रकृति हो। त्यसैलाई मूल प्रकृति अथवा प्रधान पनि भनिन्छ। त्यस प्रकृतिबाट महत्तत्त्व, महत्तत्त्वबाट अहङ्कार, अहङ्कारबाट पञ्च तन्मात्राहरू र एकादश इन्द्रिय (५ ज्ञानेन्द्रिय ५ कर्मेन्द्रिय र एकादश उभयात्मिक मन) पञ्चतन्मात्राहरूबाट ५ स्थूलभूत (पृथ्वी, जल, तेज, वायु र आकाश) उत्पन्न हुन्छन् (र २४ तत्त्व हुन्छन् र पच्चीसौं तत्त्व पुरुष हो (**सत्त्वरजस्तमसां साम्यावस्था प्रकृतिः, प्रकृतेर्महान् महतोकहङ्कारोकहङ्कारात् पञ्चमतन्मात्राण्युभयमिन्द्रियं तन्मात्रेभ्यः स्थूलभूतानि पुरुष इति पञ्चविशतिर्गणः** (साङ्ख्यसूत्र १/२)। पुरुषशरीरदेखि लिएर प्रकृतिपर्यन्त जुन चौबीसतत्त्वात्मक वस्तु छन् त्यसअतिरिक्त हो– भोक्ता। (शरीरा- दिव्यतिरिक्तःपुमान् साङ्ख्यसूत्र १।१३९) **शरीरादिप्रकृत्यन्तंयच्चतुर्विंशतितत्त्वात्मकं वस्तु ततोऽतिरिक्तः पुमान् भोक्तेत्यर्थः** साङ्ख्यप्रवचनभाष्य)। यसरी यी पच्चीस तत्त्वको अभ्यासद्वारा "न म क्रियावान् हुँ, न मेरो भोक्तृत्व छ, न म कर्ता हुँ" यसप्रकार विपर्यय (भ्रमादि) रहित विशुद्ध केवल (मिथ्या- ज्ञान अमिश्रित) ज्ञान (तत्त्वज्ञान) उत्पन्न हुन्छ–

> **"एवं तत्त्वाभ्यासान्नास्मि न मे नाहमित्य-**
> **परिशेषम्।**
> **अविपर्ययाद् विशुद्धं केवलमुत्पद्यते**
> **ज्ञानम् ॥ साङ्ख्यकारिका ६४)"**

यो नै यथातथ्य (तत्त्वज्ञान) हो। यसलाई जानेर कृतकृत्य भइन्छ। त्रिविध दुःखले कहिल्यै अभिभूत भइँदैन, कैवल्य (मोक्ष) प्राप्त हुन्छ। **एतत्परं याथातथ्यं एतज्ज्ञात्वा कृतकृत्यः स्यान्न पुनस्त्रिविधेन दुःखेनाभिभूयते** (तत्त्वसमाससूत्र २५)। अर्थात् साङ्ख्यदर्शनानुसार पच्चीस तत्त्वको तत्त्वज्ञानद्वारा मोक्ष हुन्छ।

योगदर्शन पनि साङ्ख्यदर्शनझैं प्रकृति र प्रकृतिबाट क्रमशः उत्पन्न २४ तत्त्व र पच्चीसौं पुरुषतत्त्वको साथै छब्बीसौं ईश्वर तत्त्व पनि मान्दछ। सत्त्वगुण, रजोगुण र तमोगुण यी तीन गुणको साम्यावस्था नै प्रकृति हो, त्यसो हुनाले प्रकृतिलाई गुण पनि भनिन्छ र दृश्य पनि। दृश्य अर्थात् प्रकृति प्रकाश (तत्त्वगुण), क्रिया (रजोगुण) र स्थिति (तमोगुण) स्वभावको छ र आकाशादि भूत, मन आदि इन्द्रियस्वरूप (त्यस रूपमा परिणत हुने) छ र पुरुषको भोग र अपवर्गको निमित्त हो; अर्थात् यी गुणको प्रवृत्ति पुरुषको भोगापवर्गसम्पादनको निमित्त हुन्छ(**प्रकाशक्रियास्थितिशीलंभूतेन्द्रियात्मकंभोगापवर्गार्थंदृश्यम्**– योगसूत्र २।१८ योग भनेको चित्तवृत्तिको निरोध हो **योगश्चित्तवृत्तिनिरोधः** (योगसूत्र १।२)। चित्तवृत्ति ५ प्रकारको हुन्छ– प्रमाण, विपर्यय, विकल्प, निद्रा र स्मृति। प्रत्यक्ष, अनुमान र आगम (शब्द) यी तीन प्रमाण मानिएका छन्। योगदर्शनमा विपर्यय भनेको मिथ्याज्ञान हो। शुक्ति (सिपी) मा रजत (चाँदी) को ज्ञान गर्नु, शाब्दिक ज्ञान मात्रै हुनु र वस्तु शून्य हुनु विकल्पवृत्ति हो। अभाव(अज्ञान) विषयक वृत्ति निद्रा हो। अनुभव गरिएका विषयहरूको पुनः चित्तमा आरोहपूर्वक अनुभूत विषयलाई नछोड्नु स्मृतिनामक वृत्ति हो (**वृत्तयः पञ्चतय्यः क्लिष्टा अक्लिष्टाः**–योगसूत्र १।५; **प्रमाणविपर्ययविकल्पनिद्रास्मृतयः**। योगसूत्र १।५; **प्रत्यक्षानुमानागमाः प्रमाणानि**। योगसूत्र १।७ –**विपर्ययोमिथ्याज्ञानमतद्रूपप्रतिष्ठम्** योगसूत्र १।८; –**शब्दज्ञानानुपातीवस्तुशून्यो**

विकल्पः योगसूत्र १।९; **अभावप्रत्ययायलम्बनावृत्तिनिद्रा –योगसूत्र १।१०; अनुभूतविषयासम्प्रमोषः स्मृतिः** –योगसूत्र १।११) । यी सबै चित्तवृत्तिको निरोध योग अर्थात् समाधि हो । अभ्यास र वैराग्यद्वारा चित्तवृत्तिको निरोध हुन्छ ("**अभ्यासवैराग्याभ्यां तन्निरोधः –योगसूत्र** १।१२) योगका दुई भेद छन् सम्प्रज्ञात योग र असम्प्रज्ञात योग । सम्प्रज्ञात योगमा चित्तको एकाग्रता (कुनै एक विषयमा स्थिरता) प्राप्त हुन्छ। यो सम्प्रज्ञात योगमा चित्तको एकाग्रता गर्ने विषय ईश्वर हो। अभ्यास र वैराग्यले मात्रै होइन, ईश्वरको ध्यानले पनि, ईश्वरको भक्तिले पनि समाधिलाभ हुन्छ, योगसिद्धि हुन्छ (**ईश्वरप्रणिधानाद् वा –योगसूत्र** १।२३) । ईश्वर भनेको क्लेश (अविद्या, अस्मिता, अभिनिवेश, राग, द्वेष) कर्म (पुण्य र पाप) विपाक (पुण्य पापको फल जन्म, आयु र भोग) आशय (वासना) सँग असम्बद्ध पुरुषविशेष (जीवरूप पुरुषभन्दा उत्कृष्ट चितिशक्ति) ईश्वर हो (**क्लेशकर्मविपाकाशयैरपरामृष्टः पुरुषविशेष ईश्वरः –योगसूत्र** १।२४) ।" ईश्वर सर्वज्ञ हो र पूर्वमा कुभन्ना पूर्वतरहरूको गुरु हो। त्यसो हुनाले त्यो कालानवच्छिन्न हो, कुनै काल विशेषमा मात्रै त्यसको सत्ता रहने हैन, सर्वकालमा त्यसको सत्ता छ। त्यस ईश्वरसित जीवको (ध्यानद्वारा) संयोग हुनु नै योग हो पनि भनिएको छ (**योगः संयोग इत्युक्तो जीवात्मपरमात्मनोः**)।**चित्तैकाग्रात्मतारूप** योगद्वारा सम्यग् ज्ञान भएपछि सम्यक् ज्ञानको फल सर्वज्ञतासिद्धिमा पनि पर वैराग्यद्वारा लिप्सारहित भएमा अर्थात् सांसारिक विषयलिप्सा त परै रहोस् प्रसंख्यान(सम्यक्ज्ञान=सर्वज्ञता) को पनि लिप्सा (लोभ) नरहेमा धर्ममेघ समाधि लाभ हुन्छ (**प्रसङ्ख्यानेकप्यकुसीदस्य सर्वथा विवेकख्यातेधर्ममेघः समाधिः –योगसूत्र** ४।२९) ।" मेघले जलको सिञ्चन गर्छ । धर्ममेघ समाधिले पनि क्लेश कर्मादिनाशक विवेकख्यातिरूप (प्रकृतिपुरुषभिन्नताज्ञानरूप) धर्मको सिञ्चन गर्छ । त्यसैले त्यो धर्ममेघ समाधि भनिन्छ । धर्ममेघ समाधिको लाभ भएपछि अविद्या, अस्मिता, राग, द्वेष, अभिनिवेश रूप क्लेशहरू वासनारूप मूल(जरो)सहित नष्ट हुन्छन्, पुण्य-पापात्मक कर्माशय पनि समूल नष्ट हुन्छन्– **ततः क्लेशकर्मनिवृत्तिः –योगसूत्र** ४।३० । धर्ममेघ समाधि अवस्थामा योगी सबै पदार्थ(योगशास्त्राभिमत २६ तत्त्व)को प्रत्यक्ष गर्छ, तत्त्वज्ञान गर्छ, किनभने चित्तनिष्ठ सत्त्वगुणको आच्छादक क्लेशकर्मादिरूप आवरणले रहित भएको चित्तको आनन्त्य वा अपरिमेयत्वले जेयरूप बाह्य विषय अल्प अर्थात् परिमेय र परिच्छिन्न हुन्छ (**तदा सर्वावरण य लाये तस्य ज्ञानस्यानन्तयाज्ज्ञेयमल्पम् –योगसूत्र** ४।३१) ।" धर्ममेघ समाधि प्राप्त गरेको पुरूषको निम्ति (क्लेश आदि नष्ट भइसकेको हुनाले) भोग-मोक्षको सम्पादन गरेर कृतार्थ भएकोले त्रिगुण-(सत्त्वगुण, रजोगुण र तमोगुण) क्रमको समाप्ति हुन्छ (**ततःकृतार्थानां परिणामक्रमसमाप्तिर्गुणानाम् –योगसूत्र** ४।३२) अर्थात् पुरुषको भोग-मोक्षको निमित्त प्रकृतिमा निरन्तर परिणाम भइरहन्छ । भोग-मोक्ष सम्पन्न भएपछि प्रकृतिमा परिणामक्रम समाप्त हुनु स्वाभाविक नै हो। त्यस वेलामा पुरुषार्थशून्य गुणहरूको आफ्नै कारण प्रकृतिलय हुनु (केवल प्रकृति मात्र पृथक् रहनु) त्यो प्रधान(प्रकृति)को मोक्ष हो तथा प्रकृतिकै विकारभूत बुद्धितत्त्व (महत्तत्त्व)को चित् (पुरुष) तत्त्वसँग सम्बन्ध नहुनाले (पुरुषको केवलीभाव) अर्थात् स्वरूपमा नै प्रतिष्ठित हुनु पुरुषको मोक्ष हो (**पुरुषार्थशून्यानांगुणानांप्रतिप्रसवः कैवल्यं स्वरूपप्रतिष्ठा वा चितिशक्तिरिति –योगसूत्र** ४।३४) । यस प्रकारयोगदर्शनमा प्रकृतिमोक्ष,

पुरुषमोक्ष र जीवमुक्ति तीन प्रकारको मुक्ति मानिएको छ भन्न सकिन्छ (त्रिविधो मोक्षः – तत्त्वसमाससूत्र २२) ।

पूर्वमीमांसा मुख्यतः धर्मविचार गर्ने दर्शन हो; त्यसको प्रारम्भ नै धर्मजिज्ञासाले हुन्छ (अथातोधर्मजिज्ञासामीमांसासूत्र १।१।१) ।" वेद अनन्त ज्ञानको भण्डार हो (अनन्ता वै वेदाः) वेदमा कर्म उपासना ज्ञानको प्रतिपादन गरिएको छ । वेद अपौरुषेय मानिएको हुनाले वैदिक वाक्यको र कर्म उपासना ज्ञानको तत्त्व बुझ्नको निमित्त वेदवाक्यको मीमांसा (व्याख्या, विचार) आवश्यक भएकोले मीमांसा हो दर्शनको प्रादुर्भाव भएको भन्ने बुझिन्छ । मीमांसाका विषयभेदले २ भाग छन्– पूर्वमीमांसा र उत्तरमीमांसा । पूर्वमीमांसामा कर्म र उपासना (धर्म)को विवेचन छ भने उत्तर मीमांसामा ज्ञानको विवेचन छ । वेदका दुई भाग छन्– मन्त्र र ब्राह्मण (मन्त्रब्राह्मणयोर्वेदनामधेयम् –आपस्तम्ब परि. १।३३) । ब्राह्मणका तीन भाग मानिएका छन् – ब्राह्मण, आरण्यक र उपनिषद् । ब्राह्मण र आरण्यकमा कर्मको प्रतिपादन छ भने उपनिषद् (वेदको अन्तिम भाग) मा ज्ञानको विवेचन छ । त्यसो हुँदा उत्तरमीमांसा दर्शनलाई वेदान्त-दर्शन पनि भनिन्छ । पूर्वमीमांसाका केही मुख्य सिद्धान्त निम्नलिखित मान्न सकिन्छ– (१) वेद नित्य, स्वयम्भू, अपौरुषेय र अमोघ हो । (२) शब्द र अर्थको सम्बन्ध नित्य हो । (३) लोक-परलोकगामी (शरीरभित्र) आत्माको अस्तित्व छ । (४) देवताको अस्तित्व छ । (५) पुण्य र पापको अस्तित्व छ र त्यसअनुसार फल प्राप्त हुन्छ । (६) सृष्टि अनादि हो । (७) स्वर्गको अस्तित्व छ (त्यो नै मोक्ष हो) र स्वर्ग भनेको आत्यन्तिक निरतिशय सुख हो–

(यत्र दुःखेन संभिन्नं न च ग्रस्तमनन्तरम्।
अभिलाषोपनीतञ्च तत्सुखं स्वः
पदास्पदम् ॥ (साङ्ख्याकारिकाको भूमिका साङ्ख्यतत्त्वकौमुदी)

जुन सुख-दुःखले मिश्रित नहोस्, भविष्यमा क्षयोन्मुख नहोस्,
विच्छिन्न नहोस्, अवरुद्ध पनि नहोस् र सङ्कल्पमात्रले प्राप्त होस्
त्यो सुख नै स्व अर्थात स्वर्गपदवाच्य हो ।

यस्तो सुख नै दर्शपूर्णमासादियागसाध्य हो र त्यो नै मोक्ष पनि हो, भन्ने मीमांसा-दर्शनको मुख्य आशय हो ।

उपनिषद्हरू वेदका अन्तिम भाग हुन् । उपनिषत्प्रतिपाद्य ज्ञानको विवेचन वेदान्त-दर्शन अर्थात् उत्तरमीमांसा दर्शन हो । वेदका तीन काण्ड (कर्म-उपासना-ज्ञान काण्ड) मध्ये अन्तिमज्ञान काण्डको विवेचन हुनाले यसलाई वेदान्त भनिएको हो । उपनिषद्हरूमा अद्वैतको प्रतिपादन गरिएको हुनाले यसलाई अद्वैत दर्शन पनि भनिन्छ । यस दर्शनअनुसार ब्रह्म मात्र एकमात्र सत्य हो, जगत् मिथ्या हो, जीव ब्रह्म नै हो अन्य होइन (ब्रह्म सत्यं जगन्मिथ्या जीवो ब्रह्मैव नापरः) । यो ब्राह्मणजाति, यो क्षत्रियजाति, यी जम्मै लोकहरू, यी देवगण यी भूतगण यो जति जम्मै छ त्यो सबै आत्मा मात्रै हो (इदं ब्रह्मेदं क्षत्रमिमे लोका इमे देवा इमानि भूतानीदं सर्वं यदयमात्मा बृहदारण्यकोपनिषद् २।४।६) । असत्बाट सत्को उत्पत्ति हुन सक्दैन, अतः आरम्भमा यो एकमात्र अद्वितीय सत् (ब्रह्म) नै थियो (कथमसतः सज्जायेत । सत्त्वेव सोप्येदमग्र आसीदेकमेवाद्वितीयम् छान्दोग्योपनिषद् ६।२।२) । यो जो सत्संज्ञक अणिमा आत्मा (जगत्को मूल बताइएको) छ त्यसैले यो सम्पूर्ण जगत् आत्मवान् छ तथा त्यो नै सत्य हो, त्यो आत्मा तिमी नै हौ । (स य एषोकणिमैतदात्म्यमिदं सर्वं तत्सत्यं स आत्मा तत्त्वमसि –छान्दोग्योपनिषद् ६।८।७) । यो औपनिषद अद्वैतवादानुसार सत्य एउटै हुन

सक्छ, अनेक हुन सक्दैन। आत्माको अस्तित्वमा सन्देह छैन, सबै आत्माको सत्ता स्वीकार गर्छन् । नगर्ने भए 'म छैनँ' भन्ने थिए, कोही त्यसो भन्दैन। त्यसो हुँदा आत्मा छ त्यो आत्मा नै ब्रह्म हो (सर्वो ह्यात्मास्तित्वं प्रत्येति न नाहमस्मीति । यदि हि नात्मास्तित्वप्रसिद्धि स्यात् सर्वो लोको नाहमस्मीति प्रतीयात् । आत्मा च ब्रह्म –ब्रह्मसूत्र १।१।१ शाङ्कर भाष्य) । यो सम्पूर्ण जगत् निश्चय नै ब्रह्म नै हो। ("सर्वं खल्विदं ब्रह्म –छान्दोग्योपनिषद् ३।१४।१) । यी उपनिषद्का कथनहरूले अद्वैतवादको प्रतिपादनगरेको ज्ञान हुन्छ। यस अद्वैतवादको विज्ञानाद्वैतवाद, शून्याद्वैतवाद, शब्दाद्वैतवाद, शक्त्यद्वैतवाद, शिवाद्वैतवाद, ब्रह्माद्वैतवाद आदि रूपले दर्शनशास्त्रमा अनेक रूपले विवेचन पाइन्छ । यद्यपि षड्दर्शन पूर्वोक्त नै हुन् भन्ने मान्यता छ; किन्तु यी छ दर्शनलाई तीन दर्शन (दुई-दुई युगलको एक दर्शन) मानेर न्याय, वैशेषिक, साङ्ख्ययोग, पूर्वोत्तरमीमांसालाई आस्तिक दर्शन नाम दिएर चार्वाक, बौद्ध र जैन यी तीन नास्तिक दर्शन समेत गरेर षड्दर्शन हुन् भन्न पनि सकिन्छ । बौद्ध र जैनले परलोक मान्ने हुनाले नास्तिकको परलोक नमान्ने अर्थ बुझ्न हुन्न,किन्तु वेदलाई प्रमाण त मान्ने अर्थ गर्नु उचित हुन्छ ।

त्यसमा चार्वाक नामक आचार्य (अथवा दैत्यविशेष)ले उपदेश गरेकोले अथवा चारु (सुन्दर=आपातरमणीय) वाक् (वाणी–वचन) भएकोले चार्वाक नाम रहेको हो भनिन्छ । यसदर्शन अनुसार पृथ्वी, जल, तेज र वायु यी चार भूत नै तत्त्व हुन् । अनेक वस्तुको संयोगबाट (मद्य–रक्सी) मदिरामा मदशक्ति उत्पन्न भएजस्तो यी चार तत्त्वको संयोगविशेष (देहाकारमा परिणति) ले चैतन्य उत्पन्न हुन्छ । चैतन्यविशिष्ट देह नै आत्मा हो, देहातिरिक्त आत्माको सत्ता छैन, प्रत्यक्ष मात्र प्रमाण हो। भक्षणपानादि विषय भोगजन्य सुख (अर्थ, काम यी दुई नै) पुरुषार्थ हो । देहोच्छेद (मर्नु) नै मोक्ष हो। लोकसिद्ध राजा (प्रशासक) नै ईश्वर हो । यस दर्शनअनुसार झ्यालबाट सूर्यकिरणभित्र प्रवेश गर्दा देखिने रज:कण नै परमाणु हुन् । आकाशरूप पञ्चमभूतको अस्तित्व छैन ।

दृश्य रज:कणलाई परमाणु नमानेर त्यसको पनि सूक्ष्मतम अंशलाई परमाणु मान्ने र अनुमानलाई पनि प्रमाण मान्ने तथा शब्दाश्रय आकाशलाई (अवकाश दिने रूपमा) अभावरूपमा नै स्वीकार गर्ने बौद्धहरू (चार्वाकभन्दा) सूक्ष्मदर्शी मानिन्छन्। उनीहरूले सुखकारक, स्थिर र सामान्य रूप कुनै पदार्थको सत्ता नदेखेर सब दु:खमय हो, सबै क्षणिक (एकक्षण मात्र रहने) हो र सबै क्षणिक हुनाले नै सामान्यरूप नहुनाले (अन्य लक्षण नहुनाले, आफ्नो स्वरूप नै लक्षण हुनाले) स्वलक्षण र स्वप्नमा वा जागरणमा शुक्ति (सिपी) मा रजत (चाँदी) को दर्शन गरेर लिन जाँदा नपाउनाले मैले देखेको रजत रहेनछ, शून्य नै रहेछ भन्ने भावना हुनाले सर्वं दु:खम् दु:खम्, क्षणिकम् क्षणिकम्, स्वलक्षणम्, स्वलक्षणम्, शून्यम् शून्यम् यस्तो भावना गर्छन् । "संसारमा सम्पूर्ण भास हुने पदार्थ वस्तुत: छैनन्" यस्तो बुझ बुझ(बुध्यध्वम् बुध्यध्वम्) भन्दा बौद्ध भनाउन थालिएका हुन् भनिन्छ । बौद्ध चार सम्प्रदायमध्ये मुख्य माध्यमिक मानिन्छ दृश्यमान अनुभूयमान आन्तर बाह्य सबै पदार्थको निषेध गरेर सबै शून्यरूप (शून्यको विवर्त) मान्दछ । द्वितीय योगाचार- सम्प्रदाय बाह्य घट-पटादिको अपलाप (वास्तविक अस्तित्व अस्वीकार) गरे पनि आन्तर ज्ञानको सत्ता स्वीकार गर्छ, अर्थात् दृश्य पदार्थ ज्ञानको विवर्त हो, घट-पट आदि वस्तु आन्तर हो, मानस हो, मन:सृष्टिज्ञान

मात्र हो भन्दछ । आन्तर ज्ञान नै वाह्यजस्तो भासित हुन्छ भन्ने योगाचार-बौद्धको कथन हो ।तृतीय बौद्ध सम्प्रदाय सौत्रान्तिक मानसिक (आन्तर) र बाह्य दुवैको सत्ता स्वीकार गर्दछ । उनीहरूको अनुसार आन्तर र बाह्य दुवै पदार्थ सत् भए पनि आन्तर पदार्थको सत्ताद्वारा बाह्य पदार्थको अनुमान हुन्छ प्रत्यक्ष हुँदैन । यदि सबै पदार्थ आन्तर (ज्ञान) स्वरूप भए आत्मा (आलय-विज्ञान) स्वरूप हुनाले सर्वत्र यो म हुँ (इदमहम्) यो अनुभव हुनुपर्ने । **अयम् घटः** (यो घट हो) यस्तो प्रतीति बाह्यरूपले हुन्छ, त्यसो हुँदा त्यस प्रतीतिको बाह्यको सत्ता (अनुमानले) सिद्ध हुन्छ भन्ने आशय सौत्रान्तिक हो । चतुर्थ बौद्ध सम्प्रदाय वैभाषिक बाह्यार्थलाई प्रत्यक्ष नै मान्दछ । उनीहरूको कथनअनुसार अनुमान गर्नलाई प्रथम प्रत्यक्ष हुनु आवश्यक छ । धूम र वह्निको साहचर्यको महानस (भान्सा) मा प्रत्यक्ष भएपछि मात्रै पर्वतमा धूमद्वारा वहिनको अनुमान हुन्छ । वाह्यार्थ प्रत्यक्ष छ भन्ने कुरा आबालवृद्ध-प्रसिद्ध छ; सम्पूर्ण संसारको अनुभवलाई अपलाप गर्नु ठीक हैन । अतः वाह्यार्थ प्रत्यक्ष र क्षणिक छ भन्ने वैभाषिकको कथनको आशय हो ।

यी चार सम्प्रदायको नामको कारण निम्नलिखित भन्न सकिन्छ । योगाचार भनेको गुरुले भनेको योगको आचरण गर्नु हो । त्यसमा पनि अप्राप्तिको प्राप्तिको निमित्त प्रश्न गर्नु योग हो भने गुरुले भनेको मान्नु आचार हो । यी दुवै योग र आचारको पालन गर्ने बौद्ध योगाचार हुन् । तिनीहरूलाई उत्तम मानेर, गुरुले भनेको मात्रै नमान्ने आफ्नो तर्कअनुसार पनि गर्ने शिष्य मध्यम भएकोले माध्यमिक भनिएका हुन् भन्न सकिन्छ । अथवा शाश्वतवाद (आत्मा, परलोक आदि नित्य हुन् भन्ने वाद) एउटा अन्त हो । सर्वोच्छेदवाद (आत्मा परलोक आदि केही छैन, सबै नाशवान् हो, सबैको उच्छेद (नाश) हुन्छ भन्ने वाद अर्को अन्त हो । यी दुवैको मध्यम मार्ग स्वीकार गरेकोले पनि माध्यमिक भनिएको हो भन्न सकिन्छ । अथवा सर्वथा सत् र सर्वथा असत्को मध्यको मार्गबाट स्थापित भएकोले पनि माध्यमिक भनिएको हुन सक्छ । सूत्रान्तलाई प्रमाण मानेको हुनाले सौत्रान्तिक नाम परेको भन्न सकिन्छ । (सौत्रान्तिकाः = ये सूत्रं प्रमाणत्वेन स्वीकुर्वन्ति न तु शास्त्रम्, शास्त्रम् = अभिधर्मः) । बौद्ध सम्प्रदायमा ज्ञानप्रस्थानशास्त्रको विभाषा नामको टीकालाई प्रमाण मान्नाले वैभाषिक नाम पर्न गयो भन्न सकिन्छ । (विभाषया दिव्यन्ति चरन्ति वा वैभाषिकाः, अथवा विभाषांवदन्तीति वैभाषिकाः) । यी वैभाषिकहरू सबै सत्ता स्वीकार गर्नाले सर्वास्तिवादी पनि भनिन्छन्, अथवा पूर्वोक्त तीन बौद्धहरूको कथनलाई 'यो विरुद्ध भाषा हो, ठीक होइन' भन्नाले यिनीहरूको नाम वैभाषिक परेको हुन सक्छ ।

तृतीय नास्तिकदर्शन **जैनदर्शन** हो । जिननामक देवता (रागद्वेषले रहित)लाईमान्ने हुनाले जैन भनिएको हो–

(जिनेन्द्रो देवता तत्र रागद्वेषविवर्जितः ।
हतमोहमहामल्लः केवलज्ञानदर्शकः ॥
(षड्दर्शन-समुच्चय ४५) ।

यिनीहरू अभावरूपमा हैन भावरूपमा नै आकाशलाई स्वीकार गर्दछन् । साथै प्रमाणहरूको प्रत्यक्ष र परोक्ष यी दुई विभाग गरेर परोक्षको भेद गरे । परोक्षका दुई भेद मतिज्ञान (अनुमान) र श्रुतज्ञान (शब्दप्रमाण) मानेर बौद्धभन्दा विशिष्टता देखाउँछन् । सम्यग् दर्शन, सम्यग् ज्ञान र सम्यक् चरित्र यी तीन मोक्षमार्ग बताउंछन् ।

(सम्यग्दर्शनज्ञानचारित्राणि मोक्षमार्गः – तत्त्वार्थाधिगमसूत्र १।१) जैनहरू मूलभूत

परमाणुहरूको एकरूपताको पनि अनुसन्धान गर्नाले बौद्धदेखि विशिष्टता देखाउँछन् । जैनहरूकोमतानुसार जीव, अजीव, आस्रव, बन्ध, संवर, निर्जरा र मोक्ष सात पदार्थ (तत्त्व) छन्, (जीवास्रवबन्धसंवरनिर्जरामोक्षास्तत्त्वम् –तत्त्वाधिगमसूत्र ४) । अन्य आचार्यको मतमा जीव, अजीव, पुण्य, पाप, आश्रव, संवर, बन्ध, निर्जरा र मोक्ष यी नवतत्त्व मानिएका छन् ।

(जीवाजीवौ तथा पुण्यपापमाश्रवसंवरौ ।
बन्धश्च निर्जरामोक्षौ नवतत्त्वानि तन्मते
–षड्दर्शन-समुच्चय ४७) ।

मूलमा दुई तत्त्व मुख्य माने हुन्छ, जीव र अजीव आस्रवादि अजीवभित्र नै पर्छन् । चेतन जीव हो,जड अजीव हो । सत्कर्मको पुद्‌गल पुण्य त्यसको विपरीत पाप हो । मिथ्याज्ञानादिद्वारा कर्मबन्ध आश्रव (आस्रव) हो, आश्रवलाई रोक्ने संवर हो । जीव र कर्मको संयोग बन्ध हो । बद्धको तपश्चरणादिद्वारा कर्मको नाश निर्जरा हो । देहादि (इन्द्रिय धर्म) बाट जीवको वियोग मोक्ष हो । अर्थात् सम्पूर्ण कर्मको नाश भएपछि मोक्ष हुन्छ । (कृत्स्नः कर्मक्षयो मोक्षः –तत्त्वर्थाधिगमसूत्र १०।३) । त्यस मोक्षको प्राप्ति केवलज्ञानपूर्वक हुन्छ, केवलज्ञान मोहनीय कर्मको नाश तथा ज्ञान दर्शनावरण (ज्ञान र प्रत्यक्षका प्रतिबन्धक) कर्महरूको नाश भएपछि केवलज्ञान हुन्छ (मोहक्षयाज्ज्ञानदर्शनावरणान्तरायक्षयाच्च केवलम् –तत्त्वार्थाधिगमसूत्र १०।१) ।जैनहरू अनेकान्तवादी हुन् । "आकाश सर्वथा नित्य हो यो र दीपकलिका (दीयोको ज्वाला) सर्वथा अनित्य हो" यस्ता कुरा एकान्तवादभित्र पर्छन् । किन्तु जैनहरू कुनै वस्तु सर्वथा नित्य छ, अथवा सर्वथा अनित्य छ भन्ने मान्दैनन् । वस्तु द्रव्यरूपेण नित्य छ भने पर्यायरूपेण त्यो अनित्य पनि छ । सुवर्ण द्रव्यरूपमा नित्य छ त्यसको पर्याय अर्थात् डल्लो, औंठी, बालो (वलय), कर्णालङ्कार (कानको गहना) आदि रूपमा अनित्य छ भन्ने उनीहरूको आशय हो । त्यसै हुनाले उनीहरूको सिद्धान्त स्याद्वाद भनिन्छ । स्याद्वादमा सप्तभङ्गीनय (सात प्रकारका वचन)बाट अनेकान्तवादको स्थापना गरिएको छ । (१) स्यादस्ति–(वस्तु) कुनै रीतिले छ । (२) स्यान्नास्ति–कुनै रीतिले छैन । (३) स्यादस्ति च नास्ति च–कुनै रीतिले छ पनि, छैन पनि ।) (४) स्यादवक्तव्य–कुनै रीतिले (वस्तु) अवर्णनीय छ । (५) स्यादस्ति चावक्तव्यः – कुनै रीतिले छ र त्यो अवर्णनीय छ । (६) स्यान्नास्ति चावक्तव्यः– कुनै रीतिले (वस्तु) छैन र त्यो अवर्णनीय छ । (७) स्यादस्ति च नास्ति चावक्तव्यश्च– कुनै रीतिले वस्तु छ पनि, छैन पनि र त्यो अवर्णनीय पनि छ) । हाम्रो ज्ञान पूर्ण नभएको हुनाले (जीव अपूर्ण छ त्यसो हुँदा त्यसको ज्ञान पनि अपूर्ण हुनाले) यो सप्तभङ्गीनय मान्नुपर्ने आवश्यकता देखिन्छ भन्ने उनीहरूको आशय हो ।

यद्यपि षड्दर्शन भनेर नेपाली वाङ्मयमा आस्तिक छ दर्शनहरू नै मानिएको देखिन्छ, किन्तु नास्तिकदर्शनहरूको पनि (बौद्धका ४ भेद मानेर) दोस्रो षड्वर्ग पनि छ भन्न सकिन्छ । यद्यपि दर्शनहरूमा पदार्थको सङ्ख्या अन्तिम पदार्थ इत्यादि विषयमा परस्परमा विरोध जस्तो देखिए पनि वास्तवमा विरोध छैन । मोक्ष अन्तिम पुरुषार्थ हो, यो त सबैले मानेको नै कुरो हो र यी दर्शनहरू क्रमशः उत्तरोत्तर सूक्ष्मतातिर गएको बोध हुन्छ । जस्तै चार्वाकले अति पूर्वपक्ष भएकोले देहलाई नै आत्मा मानेको सांसारिक व्यावहारिक दृष्टिकोणले उपयुक्त देखिन्छ । यस लोकमा कुनै पनि कार्यको फल स्थूल देहद्वारा नै भोगिने हुनाले, अपराध गरेमा दण्ड पनि स्थूल देहलाई नै दिन सकिने हुनाले, राजधर्मको पालन स्थूलदेहलाई मानेर गर्न सकिने हुनाले, अति

स्थूल दृष्टि (ज्ञान) भएकोले स्थूल चार भूतलाई नै (प्रत्यक्षद्वारा) जान्न सक्ने हुनाले यस दर्शनको प्रतिपादन गरियो होला भन्न सकिन्छ । यी षड्दर्शनहरू आध्यात्मिक उन्नतिको क्रममा क्रमशः उच्चतम भूमिमा पुग्ने सोपान जस्ता हुन् अथवा घरतला जस्ता हुन् । घरको भुइँतलामा बसेर माथिल्लो तलाबाट देखिने वस्तु देख्न सकिंदैन । भुइँतला जस्तो चार्वाक-दर्शनले वस्तुको केवल स्थूल रूपको मात्रै दर्शन गराउँछ, जुन कि साधारण मानवले पनि देख्न (जान्न) सक्दछ । न्याय र वैदेषिक दर्शन त्यो भन्दा माथिल्लो तला जस्तो हो । त्यसबाट पदार्थको सूक्ष्म रूप परमाणुको दर्शन (ज्ञान) हुन्छ, किन्तु पदार्थको सूक्ष्मरूपको भञ्जन (परमाणुको भञ्जन) देखिंदैन (जान्न सकिंदैन) । यस दर्शनअनुसार परमाणु अविभाज्य हो दुईपरमाणुको संयोगद्वारा द्व्यणुक, तीन द्व्यणुकको संयोगद्वारा त्रसरेणु, चार त्रसरेणुको संयोगद्वारा चतुरणुक एवंक्रमेण पञ्चाणुक आदि क्रमले महती पृथिवी, महत् जल, महान् वायु र महत्तेजको सृष्टि हुन्छ । त्यो न्याय-वैशषिकभन्दा पनि माथिल्लो स्तर (तला) साङ्ख्य योगद्वारा परमाणु (पञ्चतन्मात्रा) टुक्रेर शक्ति (प्रकृति)को रूपमा परिणत भएको देखिन्छ, जानिन्छ । हिजोको विज्ञान पदार्थको अविनाशिता सिद्धान्तलाई मान्दथ्यो, केही गरे पनि पदार्थ लुप्त (नष्ट) हुँदैन; रूपपरिवर्तन मात्र हुन्छ भन्ने त्यसको धारणा थियो। जस्तै– एक किलो दाउरा जलेर धूवाँ, खरानी, वाष्प आदि रूपमा परिणत हुन्छ तव पनि ती परिणत पदार्थहरू जम्मैको तौल एक किलो नै हुन्छ । त्यसो हुंदा पदार्थ नष्ट भएन, रूप परिवर्तन मात्रै भयो भन्ने धारणा थियो । आजको विज्ञानले पदार्थको अविनाशिताको सिद्धान्तलाई संशोधन गरेर पदार्थ लुप्त भए र शक्तिको रूपमा परिणत हुन्छ भन्ने कुरा मानेको छ, जुन साङ्ख्ययोगको सिद्धान्तको अनुसरण गर्दछ । साङ्ख्य-योगदर्शनानुसार प्रलय (सम्पूर्ण संसारको नाश) अवस्थामा प्रकृति (शक्ति) रूपमा परिणत हुन्छ, मूलतत्त्व प्रकृति हो । एवंरीत्या जडतत्त्वको मात्रै विवेचन गर्ने पदार्थ-विज्ञान त्यसभन्दा माथिल्लो स्तर (तला) पूर्वोत्तरमीमांसा-दर्शनले विवेचन गर्ने विषयमा पुग्न सकेको छैन । सबैभन्दा माथिल्लो तलाबाट सम्पूर्ण वस्तुको यथार्थ दर्शन (ज्ञान) गर्न सकिन्छ । उत्तरमीमांसा (वेदान्त) दर्शनले अन्तिम तत्त्व चेतनलाई मानेको छ । शक्ति जड हुनाले स्वतः प्रवृत्त हुँदैन, शक्ति शक्तिमान्देखि पृथक् छैन, चेतनतत्त्व सर्वत्र नै व्यापक छ त्यो नै अन्तिम मूलतत्त्व हो, यस वेदान्त-दर्शनको सिद्धान्तमा पनि प्रगति गर्दै गएमा विज्ञान पुग्नेछ भन्ने सम्भावना गर्न सकिन्छ । परमाणु- विभञ्जन गरेर परमाणु बम जस्तो संहारक अस्त्र बनाउनेतिर मात्र विज्ञान प्रगति गर्दै छ ।

यी आस्तिक दर्शनहरूको मूल वेद नै भए पनि वेदको सारतत्त्व लिएर गौतमले **न्यायसूत्र**, कणादले **वैशेषिकसूत्र**, कपिलले **साङ्ख्यसूत्र**, पतञ्जलिले **योगसूत्र**, जैमिनिले **पूर्वमीमांसासूत्र** र वेदव्यासले **उत्तरमीमांसासूत्र -ब्रह्मसूत्र, (वेदान्तसूत्र)** लेखे । षड्दर्शनको अध्ययनको आधार यिनै सूत्रहरू हुन्। यी सूत्रहरूमा भाष्य, वार्तिक, वृत्ति, टीका, प्रटीका आदिहरू लेखिएर षड्ददर्शनको विशाल वाङ्मय प्रस्तुत भएको छ ।

– दु. प्र. द.

संस्कृत-साहित्य- संस्कृतभाषा र साहित्य दुनियाँभरमा आफ्नो प्राचीनता, विशालता र श्रेष्ठताको कारणले अद्वितीय मानिन्छ । यति लामो समयदेखि लगातार कुनै न कुनै हदसम्म आज पनि जीवित रहेकोले यस भाषाको 'अमरवाणी' नाउँ असल सिद्ध हुन्छ ।

व्याकरणको परिनिष्ठता तथा उच्चारणको सुनिश्चितताको कारणले यसलाई साधारणभन्दा माथिको भाषा मानेर 'देववाणी' भन्ने प्रचलन छ–

संस्कृतं नाम दैवी वागन्वाख्याता महर्षिभिः ।

- दण्डी (काव्यादर्श)

संस्कृत शब्दको व्युत्पत्ति सम्(उपसर्ग)पूर्वक 'कृ' धातुसँग निष्ठार्थक 'क्त' प्रत्यय लगाउनाले हुन्छ । पाणिनिको अनुसार 'परिष्करण' (अलङ्करण) अथवा 'संयोजन' अर्थमा यस्तो शब्दको प्रयोग हुन्छ–

सम्परिभ्यां करोतौ भुषणम् ।
समवायं च ।

- अष्टाध्यायी ६।१।१३२-३

ध्यातव्य हो ऋग्वेदमा 'संस्कृत' शब्द भाषाको लागि प्रयोग भएको छैन । त्यसवेला उपष्कृत यज्ञवेदिका आदिको विशेषणको रूपमा मात्र संस्कृत शब्दको प्रयोग भएको छ । वेदमा भाषाको लागि 'वाक्' शब्दको नै प्रयोग बढी भएको पाइन्छ । मोनियर विलियम्स्‌को अनुसार भाषाको नाउँ (वा विशेषण) को रूपमा संस्कृत शब्दको प्रयोग पहिले **शतपथब्राह्मण** र त्यसपछि शिक्षाग्रन्थहरू तथा भरतनाट्यशास्त्रमा भएको छ । यास्क र पाणिनिले पनि यस भाषालाई 'भाषा' मात्र भनेका छन् । जुन वेद वा 'छन्दस्'को भाषाबाट भिन्न थियो र त्यसवेला 'लोक'मा प्रयुक्त भाषा थियो–

भाषायामन्वध्यायञ्च - निरुक्त १.४
भाषायां सदवसश्रुवः - अष्टाध्यायी,
३.२.१०८

भाषाको लागि 'संस्कृत' संज्ञा स्पष्ट रूपमा सबभन्दा पहिले वाल्मीकिरामायणमा गरिएको छ–

अहं ह्यतितनुश्चैव वानरश्च विशेषतः ।
वाचं चोदाहरिष्यामि मानुषीमिह संस्कृताम् ॥
यदि वाचं प्रदास्यामि द्विजातिरिव संस्कृताम् ।
रावणं मन्यमाना मां सीता भीता भविष्यति ॥

- सुन्दरकाण्ड, ५.१७-८

यस भनाइले के सिद्ध हुन्छ भने 'संस्कृत' त्यसवेला एउटा यस्तो मानक भाषाको संज्ञाको रूपमा रूढ भइसकेको थियो जसको प्रयोग समाजका शिष्ट वर्गले नै सधैं शुद्ध रूपमा गर्न सक्थे । पतञ्जलिको कथन **शिष्टाः शब्देषु प्रमाणम्** तथा शिष्टको अर्थ **अस्मिन्नार्यावर्ते ये ब्राह्मणाः ...... विद्यायाः पारङ्गताः ते तावत् शिष्टाः** (महाभाष्य ४.३.१०९) ले पनि यसै धारणालाई पुष्ट गर्छ । यसो भए तापनि संस्कृतभाषा पतञ्जलिको कालसम्म अथवा पछि पनि कुनै जाति वा वर्गविशेषको पेवा मात्र नभएर, समाजका सबै सचेतन व्यक्तिले बुझ्ने र बोल्ने भाषा भएको प्रमाण पनि पतञ्जलिको महाभाष्यमा सईस र वैयाकरणको वीच भाषाबारे विवाद तथा भोजप्रबन्धमा जुलाहाहरूले संस्कृतमा रचना गरेको प्रसङ्ग जस्तै अनेक प्रमाणहरूबाट छर्लङ्ग हुन्छ ।

संस्कृतभाषा जस्तै संस्कृत-साहित्य पनि ज्यादै नै पुरानो हो । संस्कृतभाषाको आदिम स्वरूपबारे ज्ञान उसको श्रेष्ठ साहित्य वेदबाट हुन्छ । प्राचीनतम धारणा यै थियो – 'छन्द', अर्थात् भाषाले ग्रहण गरेको साहित्यिक रूपविना "भाषा' व्यक्त हुन सक्दैन–**नाच्छन्दसि वागुच्चरतीति ।**

- यास्क, निरुक्त ७.१२.२

अतः संस्कृतको प्राचीनतम साहित्य वेद र तत्कालीन भाषाको नाउँ पनि 'छन्दस्' भयो । त्यसको लगत्तैपछिको वाग्व्यवहारलाई भाषा वा लोक (भाषा) भन्न थाले । यो परम्परा पछिसम्म संस्कृतको सन्दर्भमा आधुनिक विकसित भाषा (हिन्दी, नेपाली आदि)लाई पनि

'भाषा' मात्र भन्ने रिवाजमा परिलक्षित हुन्छ।

संस्कृत-साहित्यमाथि विचार गर्दा उसको 'काल'को दीर्घताको साथै 'भू-क्षेत्र'को विस्तार पनि उत्तिकै महत्त्व राख्दछ। संक्षेपमा पछिल्लो पाँच हजार सालको लामो अवधिमा अफगानिस्तानदेखि थाइल्यान्ड, कम्बुजिया, इन्डोनेसियासम्म र नेपालदेखि श्रीलङ्कासम्मको विस्तृत भूभागका करोडौं मान्छेका प्रतिनिधि शिष्ट व्यक्तिहरूको उर्वर मस्तिष्कका ज्ञान, विज्ञान, कला आदिको गहन चिन्तन र उत्कृष्ट सृजनको विशाल सँगालो लिएर संस्कृत-साहित्य आज पनि विश्वभरिका मनीषीहरूको प्रेरणा, गौरव र उत्सुकताको अजस्र स्रोत रहेको छ। संस्कृत-साहित्यका महान् इतिहासकार जर्मन विद्वान् विन्टरनित्जको अनुसार "साहित्य (लिटरेचर) शब्दले आफ्नो व्यापक अर्थमा जे पनि बुझाउन सक्छ ती सबै ठूलो परिमाणमा संस्कृतमा पाइन्छन्।"

संस्कृत-साहित्यको आकार-विस्तारको अनुमान यसैले गर्न सकिन्छ कि आजभन्दा साढे एक सय वर्षअगाडि यूरोपका विद्वान् एलफिन्स्टनले गणना गरेअनुसार संस्कृतभाषाका पाइएका ग्रन्थहरूको सङ्ख्या ग्रीक र ल्याटिनभाषाहरूका ग्रन्थहरूको सम्मिलित सङ्ख्याभन्दा बढी थियो। त्यसवेला युरोपियन विद्वान्हरूलाई संस्कृतका एक हजारभन्दा पनि बढी ग्रन्थहरू भएको थाहा थिएन। सन् १८९१ मा प्रकाशित संस्कृत ग्रन्थहरूको प्रसिद्ध सूची आफ्रेक्तको केटलागस केटलागोरममा पनि संस्कृतग्रन्थहरूको सङ्ख्या बत्तीस हजार मात्र बताइएको छ। सन् १९१६ मा म. म. हरप्रसाद शास्त्रीले नेपालमा खोजी गरिएका ग्रन्थहरूलाई मिलाएर यो सङ्ख्या ४० हजार पुग्यो। आज त्यो सङ्ख्या लाखभन्दा पनि बढी भइसकेको छ। यो बाहेक संस्कृतभाषामा साहित्य-निर्माण आज पनि नेपाल-भारत लगायत अन्य देशहरूका संस्कृत-प्रेमी विद्वान्हरूबाट हुँदै छ।

यस्तो विशाल साहित्यको परिचय गराउँदा संस्कृतको 'वैदिक' र 'लौकिक' दुई स्पष्ट वर्गमा विभाजन पुरानो समयदेखि सुविधाजनक पाइएको छ। 'वैदिक' भन्नाले धेरै जसोलाई 'आध्यात्मिकता'ले भरिभराउ चिन्तन तथा धार्मिक कर्मकाण्डको साहित्य-मात्रको आभास हुन जान्छ, जुन गलत हो। साहित्यिक इतिहासको दृष्टिले 'वैदिक' एउटा यस्तो लामो प्राचीन कालको सूचक हो जसमा विविधताले भरिएका ऐहिक र आध्यात्मिक दुवै किसिमका साधारण र कलात्मक साहित्यको रचना भएको छ र जसको विशाल साहित्य-भंडारमा भाषाको परिवर्तनशील रूप छर्लङ्ग हुन्छ। लौकिक संस्कृत(जसलाई 'पाणिनीय संस्कृत' भने पनि हुन्छ) को साहित्यमा भाषाको आश्चर्यजनक समानता र अपरिवर्तनीयता देखा पर्छ। साथै यसको साहित्य गम्भीर चिन्तन तथा कलात्मक परिष्कृतिको विकासको सूचक हो।

वैदिक साहित्यः (विक्रम पूर्व १००० सम्म)– वेद, 'त्रयी', 'श्रुति' आदि परम्परागत नामले प्रसिद्ध विश्वकै सबभन्दा प्राचीनतम साहित्य हो। अन्य प्राचीन संस्कृत-साहित्य जस्तै यसको देश-कालनिर्णय ठीक ठीक हुन सक्दैन। तर अधिकांश विद्वान्हरूको मतमा बुद्ध(५०० वि. पू.)भन्दा दुई-चार शताब्दीअगाडि नै कमसेकम दुई सहस्राब्दीको कालावधिमा जम्बूद्वीप (मध्यपश्चिम-दक्षिण एसिया)को विस्तृत भूखण्डमा यस विशाल वाङ्मयको रचना भइसकेको थियो। यस साहित्यको प्राचीनतम अंश 'मन्त्र'हरूको संहिताकरण (सङ्ग्रह) पुरानो कालमा शाकल, वाष्कल आदि संहिताकार (सम्पादक) ऋषिहरूद्वारा भयो। महाभारतका कृष्ण द्वैपायन व्यासले यस

सम्पूर्ण साहित्यको वर्गीकृत सम्पादन गर्नुभयो ।

विषय र कालको दृष्टिले पनि मन्त्र, ब्राह्मण र उपनिषत् नामले वैदिक साहित्यलाई तीन वर्गमा बाँड्ने प्रथा छ। सबभन्दा पुरानो स्तर 'मन्त्र' अथवा 'संहिता' हो जसले ऋक्, साम, यजुः र अथर्व भन्ने चारओटा वेदलाई बुझाउँछ। यस भागको पुरानो नाम 'त्रयी' पनि हो, कारण अथर्ववेदका मन्त्रहरूलाई अन्य तीन वेदहरू सरह वैदिक संहिताको दर्जा ढिलो गरी प्राप्त भयो । चारै संहिताहरूमध्ये प्राचीनतम ऋग्वेदको भाषामा पनि अत्यन्तै र थोरै पुरानोपन झल्काउने अनेक स्तरहरू देखा पर्छन् । तथापि हिन्दू र केही पाश्चात्य विद्वान्हरूको विचारमा यसका नवीनतम अंशहरू पनि विक्रमपूर्व १५०० वर्षअघिका नै हुन सक्छन् । वैदिक शब्दकोष(निरुक्त)का निर्माता यास्क(प्रायः ७०० वि. पू.)को समयमा नै यो भाषा दुर्बोध भइसकेको थियो तथा त्यसै वेला एक थरी विद्वान्हरू यसको अर्थनिर्णयलाई बेकारको कुरो ठान्दथे । यास्कले आफ्नो पूर्ववर्ती वैदिक शब्दसङ्ग्रह निघण्टुलाई व्याकरण, इतिहास तथा अन्य विधाहरूको आधारमा व्युत्पत्तिमूलक व्याख्या गर्ने महत्त्वाकांक्षी प्रयास गरे, जसले गर्दा पछिसम्म वेदका अर्थ बुझ्न-बुझाउन सहुलियत भयो । आज पाइएका वेदभाष्यहरू धेरै पछिका हुन् । बङ्गालमा प्राप्त नगुदभाष्य दशौं शताब्दीको हो । मुख्य भाष्य सायण र माधवका हुन्, जुन चौधौं शताब्दीमा रचित भए। सायणको भाष्य पनि उनको समकालीन दृष्टिकोणले तयार गरिएको छ र मीमांसादर्शनको कर्मकाण्ड-परक मतवाद यस दृष्टिकोणको आधार हो । आधुनिक कालमा तुलनात्मक भाषाविज्ञान, पुरातत्त्व आदिको विकास भएपछि यूरोपका विद्वान्हरूले वेदको अर्थ-निर्णयबारे साह्रै मेहनत गरेका छन् र उनको प्रयासबाट यस प्राचीनतम साहित्यको अर्थ बुझ्ने नयाँ ढोकाहरू खुलेका छन् । तथापि उनीहरूको विचारमा पनि ऋग्वेदको अर्थ बुझ्ने कठिन कार्यमा सायणभाष्यको महत्त्व आज पनि अन्धोको लौरो जस्तो छ ।

भाषा र साहित्यिक गुण दुवै दृष्टिले ऋग्वेद उत्कृष्ट देखा पर्छ। यो वैदिक ऋषि (कवि)हरूको रचनाशीलताको प्रथम उत्थानकाल थियो र यो समग्र साहित्यविषयको विविधता र दृष्टिको उन्मुक्तताको साथै स्वाभाविक कलात्मकताले सधैं नौलो देखिन्छ । निश्चय नै सारा वैदिक साहित्य र हिन्दू दर्शनको मननको बीउ छर्ने काम ऋग्वेदले गरेको छ । दश 'मण्डल'(भोल्युम)हरूमा वर्गीकृत ऋग्वेद आकारमा पनि अरू सबै संहिताहरूभन्दा विशाल छ ।

सामवेदका ७५ ओटा मन्त्रहरू मात्र आफ्ना छन् । बाँकी भागमा ऋग्वेदका केही मन्त्रहरूको नै सस्वर गाननिर्देश हुनाले यसलाई पृथक् वेद ग्रन्थ मान्न कर लाग्छ । यो पूर्वीय सङ्गीतको उत्सग्रन्थ हो ।

यजुर्वेदमा ऋग्वेदका केही मन्त्रहरू छँदाछँदै पनि यसमा स्वतंन्त्र विवरणात्मक गद्यको प्रयोग पनि भएको छ । यसका मन्त्रहरू मुख्यतः याज्ञिक कर्मकाण्डको सिलसिलामा रचित वा उद्धृत भएका छन्। 'शुक्ल' र 'कृष्ण' नामले यसका दुई किसिमका संस्करण (संहिता) पाइएका छन् ।

उपर्युक्त 'त्रयी विद्या' (तीन वेद) को अतिरिक्त अथर्ववेदलाई चौथो वेदको रूपमा मान्यता ढिलो गरी प्राप्त भयो। भाषा र कथ्य दुवै दृष्टिले यस महत्त्वपूर्ण ग्रन्थको स्थान ऋग्वेदको अवान्तर र समानान्तर देखिन्छ । यस वेदमा ऋग्वेदको दशौं मण्डलका केही मन्त्रहरू सङ्कलित छन् । तर विषय र चिन्तनको दृष्टिले यो ऋग्वेदभन्दा बढी आदिम

स्वाभाविकता देखाउँछ । ऋग्वेदको यज्ञपरक शिष्ट 'दैवी सम्पदा'को चिन्तनको सट्टा यहाँ सामान्य लोकजीवनमा फिंजेका आधिभौतिक लाभका वस्तुहरू, चमत्कारपूर्ण जडीबुटी र धामी-बोक्सीका मन्त्रहरू पनि सङ्कलित भएका छन् । लोक(मास)को यस साहित्यलाई शिष्टवर्ग (क्लास)को साहित्य 'त्रयीसँग मिलाएर चार ओटा वेद पूरा हुन्छ ।

यी चारओटा वैदिक संहिताको लगत्तैपछि ब्राह्मणग्रन्थहरूको रचना भयो । एकातिर संहिताहरू जहाँ ऋषिहरूको काव्यात्मक सृजनशीलताका उपलब्धिको रूपमा छन् त्यहीं ब्राह्मणग्रन्थहरू गद्यात्मक र व्याख्यामूलक चिन्तनशीलताका प्रमाणका रूपमा छन् । ब्राह्मणग्रन्थहरूमा नै यज्ञको सन्दर्भमा कर्मकाण्डीय शास्त्रार्थ र व्याकरण, ज्यामिति, इतिहास, पुराण आदि विद्याहरूको विकासका बीज देखा पर्छन् । ब्राह्मणग्रन्थहरू अनेक छन् र उनको सम्बन्ध कुनै न कुनै संहितासँग छ । मुख्य ब्राह्मण ग्रन्थहरू हुन्:– ऋग्वेदका ऐतरेय र साङ्ख्यायन, कृष्णयजुर्वेदको तैत्तिरीय र शुक्लयजुर्वेदका शतपथ र ताण्ड्य, सामवेदको जैमिनीय तथा अथर्ववेदको गोपथ । पश्चिमी विद्वान्हरूको विचारमा सम्पूर्ण वैदिक वाङ्मयमा ऋग्वेदपछिशतपथब्राह्मणको महत्त्व ऐतिहासिक, सांस्कृतिक अनुशीलनको दृष्टिले बढी छ ।

ब्राह्मणग्रन्थहरूको अन्तिम भागलाई आरण्यक भनिन्छ । यस भागमा गृहस्थाश्रमको कर्मकाण्डभन्दा जङ्गलको एकान्तमा बसेर आध्यात्मिक दृष्टिले जीवनलाई हेर्ने प्रवृत्ति देखा पर्छ । आरण्यकहरूका समापन अंशलाई नै उपनिषत् भनिन्छ, जुन वास्तवमा वेदान्त हो । हिन्दू दार्शनिक चिन्तनका आधारभूत यी ग्रन्थहरू साँच्चै नै वैदिक, आध्यात्मिक जीवनदृष्टिका चरम उपलब्धि हुन् । उपनिषत्हरूमा यी एघारओटा प्रमुख हुन्– ऐतरेय, तैत्तरीय, कौशीतकी, छान्दोग्य, केन, कठ, प्रश्न, ईशावास्य, मुण्डक, माण्डूक्य र बृहदारण्यक । यस सम्पूर्ण वैदिक साहित्यको रचना बुद्धभन्दा धेरै अगाडि प्राय: १००० वि. पू. सम्ममा भइसकेको थियो ।

काव्यगुण– वैदिक संहिताहरूमा ऋग्वेद सबभन्दा बढी काव्यात्मक छ । यसको भाषा गीत्यात्मक छन्दोविन्यासयुक्त र अलङ्कृत पनि छ । यहाँ रूपक तथा उपमाको साथै जतातते अनुप्रास आदि शब्दालङ्कारको प्रयोग पनि स्पष्ट रूपमा देखा पर्छ–

आशुः शिशानो वृषभो न भीमो
घनाघनः क्षोभणश्चर्षणीनाम् ।

आदि ओजोगुणयुक्त शब्दयोजना वीर-रसको व्यञ्जनाद्वारा ऋषिहरूले अभिव्यक्तिलाई सम्पूर्ण काव्यकौशलले भर्नुभएको छ । ऋग्वेदका कवि-ऋषिहरूले रात्रि, उषा र अरण्यानी – वनदेवी (१.९२.१० (उषा); १२७ (रात्रि); १४६ (अरण्यानी) को दिव्य रूपको जुन किसिमले उद्घाटन गर्नुभएको छ त्यो उनको प्रकृतिको सूक्ष्म पर्यवेक्षण र अपूर्व कल्पनाशीलताको परिचायक हो ।

सृष्टिको मूलबारे वैज्ञानिक दार्शनिक चिन्तनलाई पनि–

हिरण्यगर्भः समवर्तताग्रे, भूतस्य जातः पतिरेक आसीत् (१०/१२१)

सहस्रशीर्षा पुरुषःसहस्राक्षः सहस्रपात् (१०/१०)

आदिको सहज सुन्दर कल्पनामा प्रस्तुत गर्नु उनको प्रतीकविधानको उत्कृष्ट नमूना हो ।

द्वा सुपर्णा सयुजा सखाया, समाने पुरुषे परिषस्वजाते ।
तयोरेकः पिप्पलं स्वाद्वति अनश्नन्नन्यो अभिचाकसीति ।

आदिको अतिशयोक्तिपूर्ण प्रतीकविधान वैदिक ऋषिहरूको कवित्वाभ्यासलाई पनि सूचित गर्छ। यस बाहेक ऋग्वेदका ऋषिहरूले काव्यसृजन मात्र गर्नुभएन कि उहाँहरू काव्यार्थ-विवेचनबारे पनि सजग हुनुहुन्थ्यो भन्ने तथ्य

उतत्वः पश्यन्त ददर्श वाचम्,

....

उतोत्वस्मै तन्वं विसस्रे
जायेव पत्य उशती सुवासाः ।
तथा,
अक्षणण्वन्तः कर्णवन्तः सखायो
मनोजवेष्वसमा वभूवुः (निरुक्त १.१९)

आदि मन्त्रहरूमा सहृदयताको कोटि निर्धारण-परक उक्तिहरूद्वारा छर्लङ्ग हुन्छ । ऋग्वेदको यस कलात्मक उर्वरताको तुलनामा ब्राह्मणग्रन्थहरू स्पष्टतः जड, विवेचनात्मक गद्यको रुक्षताले भरिएका देखा पर्छन्। तथापि ब्राह्मणहरूमा जतातते यज्ञको कर्मकाण्डको व्याख्याको साथै इतिहास, पुराण नाराशंसी (राजस्तुति) आदिको रूपमा सुन्दर कथासाहित्यको पनि समावेश भएको छ। ऐतरेय ब्राह्मणको 'हरिश्चन्द्रोपाख्यान' र शतपथब्राह्मणको 'पुरूरवा-उर्वशी' आख्यान यस्ता रोचक कथाहरूका नमूना हुन् ।

वैदिक साहित्यको उपसंहारको रूपमा विश्वप्रसिद्ध 'उपनिषत्'हरू दर्शनको साथै साहित्यिक दृष्टिले पनि महान् उपलब्धि हुन्। मृत्युको रहस्यबारे कठोपनिषत्को 'नचिकेता' उपाख्यान तथा केनोपनिात् र प्रश्नोपनिषत्का सृष्टिको कारणबारे काव्यात्मक सहज प्रश्नोत्तर शैली, र ईशावास्योपनिषत्को उत्कृष्ट आध्यात्मिक कविता, भारत र नेपालका परवर्ती कविहरूको साथै टी. एस. इलियट (वेस्ट ल्यान्ड जस्ता आधुनिक पाश्चात्य महाकविहरूको लागि पनि महान् प्रेरणास्रोत रहेका छन् । वृहदारण्यकको गद्यमा पनि गम्भीर जीवनबोधको साथै सुन्दर काव्यसौष्ठव पाइन्छ। उपनिषत्को साहित्यले नै गीता जस्तो अद्वितीय प्रेरक ग्रन्थको रचना सम्भव भएको छ र निश्चय नै उपनिषत्को यस साहित्यले विश्वभरिको आध्यात्मिक तथा रहस्यवादी कवितालाई प्रभावित गरेको छ ।

उपर्युक्त वैदिक साहित्यको विस्तारको लगत्तैपछि लौकिक संस्कृतको पाणिनिपूर्व आर्षसाहित्य-युगको प्रारम्भ भयो जुन बुद्धभन्दा पहिले रचित भइसकेको थियो । यस वर्गमा हामी 'सूत्र' (स्मृति), 'पुराण' र 'इतिहास' (ऐतिहासिक महाकाव्य, रामायण र महा भारत) लाई लिन्छौं । वेदाङ्ग नामका वैदिक पाठ्यक्रमका छ ओटा सहायक विद्या (सङ्काय)हरूको विकास पनि यसैसाथ भयो । सूत्रग्रन्थहरू वैदिक आर्यहरूको चिन्तनशील मनीषालाई वैज्ञानिक स्पष्टता र संक्षिप्तताको साथ सुरक्षित राख्ने पहिलो प्रयासमा रचित भए जसको चरम उपलब्धि वैयाकरण पाणिनिको अष्टाध्यायीमा देखिन्छ। ब्राह्मणग्रन्थहरूको विस्तृत कर्मकाण्डीय विवरणलाई संक्षिप्त विधिहरूमा ऐनको रूप दिने सिलसिलामा कल्पसूत्रहरूको रचना भयो जसमा, 'गृह्य', 'धर्म' र 'श्रौत' सूत्रहरू पर्छन्। यी धर्मसूत्रहरू नै पछिका 'स्मृति' वा धर्मशास्त्रग्रन्थहरूका पूर्वज हुन् । हिन्दू धार्मिक जीवनमा श्रुति (वेद)पछि स्मृतिग्रन्थहरूको नै प्रामाणिकता बढी छ । अन्य शास्त्रहरूका पनि सूत्रहरू छन् । सूत्रहरू यदाकदा पद्यमा पनि लेखिएका पाइन्छन्, तर अधिकांश गद्यमा नै छन्। यस महत्त्वपूर्ण शास्त्ररचनाको साथै त्यस युगमा इतिहास वा ऐतिहासिक महानायकहरूको काव्यात्मक चरितवर्णनको प्रयास पनि भयो, जसको महत्तम उपलब्धिको रूपमा हामी बाल्मीकिको रामायण र व्यासको महाभारत पाउंछौं। पुराणहरूमा पनि यो चरितगानको

परम्परा पाइन्छ । वस्तुतः त्यस युगमा कविहरूको प्रतिभा अब इन्द्र, वरुण आदि परोक्ष दैवी शक्तिको उद्‌गानको सट्टा अधिक भूकेन्द्रित र यथार्थपरक हुँदै गएको लक्षण प्रस्ट देखा पर्छ । त्यसैको फलस्वरूप आर्यावर्तका महानायक राम, कृष्ण, भीष्म जस्ता व्यक्तित्वहरू उनका कालजयी कृतिका विषय भए । यी महाकाव्यहरू आजसम्म हिन्दू कविकर्मको लागि उपजीव्य बनेका छन् ।

रामायण र **महाभारत**लाई आर्ष काव्य भन्ने प्रचलन छ । कारण बाल्मीकि र व्यास दुवै वैदिक ऋषिहरू थिए । यिनीहरूले आ-आफ्ना समयमा पुराना भइसकेका छान्दस् (वैदिक संस्कृत) साहित्यिक भाषालाई त्यागी लोकप्रचलित भाषामा आफ्ना महाकाव्यहरू लेखे । व्यासले उनको वखतसम्म सामान्य लोकमा प्रचलित सबै पुरागाथा, इतिहास र शास्त्रीय परिचर्चाहरूको सङ्कलन पनि अठाह्रओटा पुराणहरूको रूपमा गरे। सूत्रहरूको भाषा पनि तत्कालीन लौकिक आर्यभाषा नै थियो। त्यस वेलाको यस जीवन्त लोकभाषामा विकास र विविधता देखा पर्छ । अवान्तर कालमा पाणिनि र अन्य वैयाकरणहरूले यस भाषाको अद्वितीय व्याकरणिक संस्कार गरेर मानक परिनिष्ठित रूप दिएपछि यो संस्कृत भयो। लोकभाषाहरूले प्राकृत र अपभ्रंश हुँदै आधुनिक आर्यभाषाहरूको रूपमा आफ्नो विकासयात्रा जारी राखे ।

रामायण, महाभारत र **पुराणहरू** मूलरूपमा पाणिनि-पूर्वकालीन संस्कृतभाषामा नै लिखित भए। यी दुवै महाकाव्यका कथाहरू बुद्धभन्दा धेरै अगाडि भारतीय जनजीवनमा अत्यन्तै लोकप्रिय भइसकेका थिए। प्राचीनतम बौद्ध ग्रन्थहरूमा **रामायण** र **महाभारत**का पात्रहरूको चर्चा पाइन्छ। जैनहरूको प्राचीन परम्परामा पनि यी दुवै कथाहरू पाइन्छन् । बौद्ध र जैन रचनाकारहरूले यी कथाहरूलाई उद्धृत मात्र गरेका होइनन् कि उसमा आफ्नो सम्प्रदायको पोषक विचारधाराअनुसार फेरबदल पनि गरेका छन् ।

हिन्दुहरूको सांस्कृतिक जीवनका प्रतिनिधि यी दुवै महाकाव्यलाई इतिहास, आर्ष काव्य, उपजीव्य काव्य आदिको साथै पाश्चात्य विद्वान्‌हरूले 'विकसमान महाकाव्य' पनि भनेका छन् किनकि यिनको रचनाको पूर्णता शताब्दियौंसम्मको संवर्धन र लेखनको परिणाम हो ।

रामायण (बाल्मीकिको) **महाभारत**भन्दा बढी समेकित र एक कलमको रचना हो । यसलाई आदिकाव्य पनि भनिन्छ । कवि वाल्मीकि स्वयं यसका नायक रामको समकालीन हुनाले यसलाई इतिहास पनि भनिन्छ। 'जीवन आदर्श'को प्रतिपादक काव्यको रूपमा यस सुन्दर कलात्मक कृतिले तीन हजार वर्षदेखि अविच्छिन्न रूपमा आफ्नै किसिमको काव्यविधाको लामो परम्परा कायम गरेको छ जुन विश्वसाहित्यमा अद्वितीय छ । भारतीय उपमहाद्वीपका सबैजसो भाषाहरूको साहित्यमा रामायण-लेखनको आफ्नै परम्परा छ। त्यस बाहेक पूर्वी एसियाका थाइल्यान्ड, कम्बुजिया, इन्डोनेसिया आदि अनके देशमा पनि रामायण-लेखन र रामलीलाको व्यापक परम्परा आजसम्म जीवन्त छ। **बाल्मीकि-रामायण**मा सात काण्ड र २४००० जति श्लोक पाइन्छन् । **रामायण**का पुराना हस्तलिखित ग्रन्थहरूमा ठूलो परिमाणमा पाठभेद पाइन्छन्। उत्तरी, पूर्वी र दाक्षिणात्य ग्रन्थहरूमा लगभग एक तिहाइ अध्यायहरूको नै फरक पर्छ । लामो समयदेखि 'कुशीलव' (कथा गायक)हरूको परम्पराले 'श्रुति' (वेद) जस्तै यो ग्रन्थ मौखिक वाचन-प्रणालीद्वारा सुरक्षित हुनाले यस्तो पाठभेद हुनु स्वाभाविक

थियो । रामायणका विभिन्न पाठभेदहरूलाई केलाई प्राचीनतम शुद्ध पाठसम्म पुग्ने प्रयास गायकवाड-प्रतिष्ठान, बरौदा (भारत) बाट प्रकाशित, पाठालोचनयुक्त वाल्मीकीय रामायणमा भएको छ । पाश्चात्य समीक्षकहरूको विचारमा महाभारत र पुराण जस्तै रामायणमा पनि अनेक उपाख्यानहरू अवान्तर कालमा थपिंदै गएका छन् । यस्ता 'क्षेपक' अंशहरू बालकाण्ड र उत्तरकाण्डमा बढी पाइन्छन् । केही विद्वान्हरूले त पूरै 'उत्तर काण्ड'लाई क्षेपक बताएका छन् । किनकि युद्धकाण्डको अन्तमा नै रामकथाको अन्त सूचित हुन्छ । तर यो गलत हो । युद्धकाण्डको अन्तमा कथासमाप्तिको लक्षणको कारण यो हो कि बाल्मीकिले लव र कुशलाई रामको दरबारमा गाएर सुनाउन त्यहींसम्म सिकाएका थिए । त्यसपछिको कथा स्वयं वाल्मीकि र गायकहरूसँग सम्बद्ध हुनाले उनले सिकाउनु उचित ठानेनन् । वास्तवमा रामायण महाभारत जस्तै जय ग्रन्थ मात्र होइन । यसको उद्देश्य मानवीय चरित्रमा उदात्तताको सम्भावनाको खोजी थियो, जुन रामले प्रेममाथि कर्तव्यलाई ग्राह्यता दिएर सीता-परित्यागबाट देखाएका छन् भने सीताले विनम्र आत्मोत्सर्गको आफ्नो करुणामूर्तिद्वारा सिद्ध गरेकी छिन् । वाल्मीकिले रामायणको आरम्भमा नै काव्यं रामायणं कृत्स्नं सीतायाश्चरितं महत् भनेर रामायणको यस उद्देश्यलाई सङ्केतित गरेका छन् । अत: 'उत्तरचरित' पनि वाल्मीकिको रचना हो । वाल्मीकि-रामायणका ३० भन्दा पनि बढी टीकाहरू पाइन्छन् जसमा कतकनामक टीका सबभन्दा पुरानो हो ।

आकार र विषयको वैविध्यले पनि महाभारत रामायणभन्दा मात्र होइन कि संसारका कुनै महाकाव्यभन्दा पनि ठूलो छ । हिन्दू संस्कृतिका यी दुई अमर ग्रन्थहरू उसको अविच्छिन्न परम्परा, जीवन्तता र कालानुसरणको क्षमतालाई विश्वसामु राख्ने दुई जातीय महाकाव्य हुन् । प्रभावसातत्यको दृष्टिले यी दुई महाकाव्य विश्वमा अतुलनीय छन् । पाश्चात्य विद्वान्हरूले यिनको तुलना ग्रीक महाकाव्य इलियड र ओडिसीसँग गरेका छन्, जुन सर्वांशमा ठीक होइन । हिन्दूहरूले अहिले पनि राम, कृष्ण र भीष्मको आदर्शलाई संस्कारको रूपमा ग्रहण गरेका हुन्छन् भने होमरले आफ्नो काव्यद्वारा सन्देश दिइएका जातिहरू आफ्ना पूर्वजको रुपमा हेलासलाई चिन्दैनन् ।

रामायणको तुलनामा महाभारत निश्चय नै ऐतिहासिक दृष्टिले बढी महत्त्वपूर्ण र जीवनप्रति यथार्थपरक दृष्टिले ओतप्रोत छ । वास्तवमा यो ग्रन्थ महाकाव्य मात्र होइन कि एक 'समग्र साहित्य' हो । यसको विश्वकोषीय रूपलाई लक्ष्य गरेर नै ग्रन्थको भूमिकामा भनिएको छ– धर्म, अर्थ, काम र मोक्ष, जीवनका यी चारै पुरुषार्थबारे जुन यहाँ उल्लिखित छ त्यो नै अन्यत्र पनि पाइन्छ; जुन यहाँ छैन त्यो कहीं पनि छैन (यदिहांकस्ति तदन्यत्र यन्नेहाकस्ति न तत् क्वचित्) ॥ फेरि यस ग्रन्थलाई गुण र परिमाण दुवै दृष्टिले समान महत्त्वको हुनाले महाभारत भनिन्छ– महत्त्वाद् भारवत्त्वाच्च महाभारतमुच्यते । संक्षेपमा पछिल्लो २००० वर्षदेखि यो ग्रन्थ संसारको एक चौथाइ जनसङ्ख्याको, मनोविनोद, ज्ञानार्जन, चरित्र-निर्माण, र जीवन-सङ्घर्षमा प्रेरणाको अनुपम स्रोत रही आएको छ ।

यस्तो 'महाकाव्य'को रचना पनि 'महानिर्माण' जस्तै दीर्घकालीन प्रयासको परिणाम हो । महाभारत ग्रन्थको मूल रूप जयनामक ग्रन्थ थियो जुन प्रथमतः धृतराष्ट्र र संजयको संवादरूपमा थियो र जसमा कौरव-पाण्डवहरूको महासङ्ग्राममा

पाण्डवपक्षको 'विजय'को गाथा थियो । वेदव्यासले आफ्नो शिष्य वैशम्पायनलाई यो सुनाए (यसको श्लोकसङ्ख्या लगभग आठ हजार थियो) । यही गाथा विस्तारपूर्वक वैशम्पायनले जनमेजयलाई नागयज्ञमा सुनाए । उतिन्जेल यस महाकाव्यको श्लोकसङ्ख्या २४ हजार जति पुगिसकेको थियो र यसको नाम भारत (भरतवंशीहरूको युद्धवर्णन) पऱ्यो । तेस्रोपटक लोमहर्षणनामक सूतका पुत्र उग्रश्रवाले नैमिषारण्यमा ऋषिहरूको बाह्रवर्षे यज्ञसत्रमा यो कथा अनेक उपाख्यानहरूको साथै सुनाएपछि यो ग्रन्थ महाभारत नामले प्रसिद्ध भयो । अचेल १८ पर्व (भाग)मा विभाजित यस महाग्रन्थमा परिशिष्ट हरिवंश पुराणलाई मिलाएर एक लाखभन्दा बढी श्लोक पाइन्छ। यसरी महाभारतयुद्ध(लगभग १४०० वि. पू.) को लगत्तैपछि शुरू भएको यस कथाले, केही सामान्य थपघट बाहेक विक्रमको दोस्रो शताब्दीसम्म वर्तमान रूप लिइसकेको होला ।

प्राचीन भारतको दर्शन, ज्ञान-विज्ञानको रत्नकोशको अतिरिक्त शुद्ध साहित्यिक गुणको दृष्टिले पनि महाभारतको उच्च मूल्याङ्कन भएको छ। यसको कथा रोचक नाटकीयताले भरिएको छ । महाभारत दृढ सङ्घर्षशील चरित्रहरूको मोहक उपवन हो। यसमा नल-दमयन्ती, सावित्री आदि अत्यन्त कवित्वमय उपाख्यानहरू छन् । भाषाशैलीको दृष्टिले अत्यन्त ओजस्वी यस ग्रन्थमा संस्कृतकाव्यका अनेकविध शैली, प्रश्नशैली, संवादशैली, व्याख्यानशैली आदिको सफल प्रयोग भएको देखिन्छ। संक्षेपमा, हिन्दू सभ्याता, संस्कृति र कलाका समस्त गुण-दोषसहित यस्तो महान् र सुन्दर काव्यात्मक कृति दोस्रो छैन ।

महाभारतका अनेक टीकाहरू छन् जसमध्ये नीलकण्ठको टीका बढी लोकप्रिय भयो । महाभारत ग्रन्थका पाठभेदहरू असङ्ख्य थिए । ती सबैलाई केलाएर प्राचीनतम शुद्ध पाठसम्म पुग्ने प्रयास डा. सुखतत्करको अगुवाइमा विश्वभरका संस्कृत-विद्वान्हरूको सहयोगले पूना(भारत)को भान्डारकर-शोधसंस्थानबाट प्रकाशित महाभारतमा भएको छ ।

पुराण– संस्कृत-साहित्यअन्तर्गत 'श्रुति' स्मृति'को साथै 'पुराण'को महत्त्व पनि हिन्दू सांस्कृतिक जीवनको लागि उत्तिकै महत्त्व राख्दछ। 'पुराण' शब्द सधैं 'इतिहास'को साथै प्रयोगमा आएको छ । इतिहासका यथार्थ घटनाहरूको साथै पुराणहरूमा प्रागैऐतिहासिक घटनाहरू, सृष्टिको उत्पत्ति, जातिहरूको उत्पत्ति आदि नाना थरीका विषयहरू हुन्छन् । पुराणको परम्परागत लक्षण हो–

सर्गश्च प्रतिसर्गश्च वंशो मन्वन्त-
राणि च ।
वंशानुचरितं चैव पुराणं पञ्चलक्षणम् ॥

पुराण-सामग्रीहरूको ऐतिहासिक महत्त्वलाई पाश्चात्य विद्वान्हरूले पनि मानेका छन् । पार्जिटर महाशयले पुराणहरूको आधारमा भारतीय राजवंशावलीको पुनर्लेखन बडो परिश्रमपूर्वक गरेपछि आधुनिक युगमा यसबारे महत्त्वपूर्ण शोध भएको छ। ऐतिहासिक सामग्रीको अतिरिक्त पुराणहरूमा भूगोल, ज्योतिष, आयुर्वेद, दर्शन र अन्य ज्ञान-विज्ञानका अपरिमित सामग्रीहरू लोकप्रिय शैलीमा सङ्कलित भएका छन् । शकुन्तला, सावित्री आदिका काव्यमय उपाख्यानहरू पनि छन्। साथै हिन्दू धार्मिक साहित्यको प्रमुख अङ्ग देव-देवीहरूका कवित्वपूर्ण स्तोत्रहरू पनि अनेक पुराणहरूको साहित्यिक महत्त्वलाई बढाउँछ । पुराणहरू मूलतः सूत्रकालको लौकिक संस्कृतमा रचित भएको अनुमान छ । यद्यपि पुराणहरूको भाषामा प्राकृतको मिश्रण पनि पाइन्छ। लामो अवधिसम्म परिवर्धन हुँदै

गएकोले यस साहित्यमा भाषाका अनेक स्तर देखा पर्नु स्वाभाविक हो। श्रीमद्भागवतपुराण त पाण्डित्यपूर्ण अलङ्कृत काव्यशैलीको उत्कृष्ट नमूना नै हो। वास्तवमा, वेदशास्त्रको ज्ञानार्जनमा पिछडिएका वर्ग, आइमाई र शूद्रहरूबीच अनौपचारिक शिक्षाप्रचार पनि यस साहित्यको उद्देश्य थियो। यसैले पुराणहरूको भाषामा हलुकोपनको साथै कतै व्याकरणिक गल्तीहरू पनि छन्। पुराणहरूको सङ्ख्या १८ छ– मत्स्य, मार्कण्डेय, भागवत, भविष्य, ब्रह्माण्ड, बह्मवैवर्त, ब्राह्म, वामन, वराह, विष्णु, वायु वा शिव, अग्नि, नारद, पद्म, लिङ्ग, गरुड, कूर्म र स्कन्द। यिनलाई महापुराण पनि भनिन्छ। फेरि यिनका १८ ओटा उपपुराण पनि छन्। परम्परानुसार पहिले पुराण एउटै थियो **पुराणमेकमेवासीत् तदा कल्पान्तरेनघ** (मत्स्य, ५३ अध्याय)। केही पाश्चात्य विद्वान्हरू पनि यसै मतलाई मान्नुहुन्छ। पुराणहरूको सङ्कलन, सम्पादन र वर्गीकरण पनि महर्षि वेदव्यासले गरेका हुन्। पुराणहरूको अस्तित्व गौतम र आपस्तम्बको धर्मसूत्रकाल(वि. पू. ५००) मा थियो भन्ने प्रमाणित छ। पछि गएर आ-आफ्ना सम्प्रदायहरूका मतपोषक विभिन्न पुराणग्रन्थ-हरू लेखिन थाले। जैनहरूका आफ्नै पुराणहरू छन्। हिन्दू महापुराणहरूमा पनि भागवत नामले देवीभागवत र श्रीमद्भागवत दुइटा ग्रन्थ पाइन्छन्। श्रीमद्भागवत, रामायण, महाभारत जस्तै हिन्दूहरूको अत्यन्त लोकप्रिय धर्मग्रन्थ हो, जसको कथाश्रवण प्रत्येक ठाउँमा प्रचलित छ। यो ग्रन्थ वास्तवमा सम्पूर्ण भक्तिसाहित्यको उत्स हो र यसको उत्कृष्ट काव्यगुणले यसलाई श्रेष्ठतम काव्यको कोटिमा राख्नु ठीक ठहर्छ। यसैले आधुनिक विद्वान्हरू देवीभागवतलाई मात्र पुराण मान्नुहुन्छ। तर श्रीमद्भागवत पनि नौलो होइन। वैष्णव मतको विकासको साथै यस पुराणको रचना भयो। नेपाली र भारतीय भाषाहरूमा यस ग्रन्थका टीका, अनुवाद र संक्षेपणको सङ्ख्या थुप्रै छ।

उपर्युक्त श्रुति, स्मृति (धर्मसूत्र) वेदाङ्ग, पुराण आदिको विशाल साहित्य लिएर संस्कृत-साहित्यको पूर्व (प्राचीन) कालको वर्णन समाप्त हुन्छ। यस साहित्यको मूल रूप बुद्धपूर्व समयमा तयार भइसकेको थियो, यद्यपि पुराण, रामायण, महाभारतको अन्तिम संस्करण विक्रमको पाँचौं शताब्दीसम्ममा प्रकाशमा आयो।

बुद्धपछिको संस्कृत-साहित्यलाई हामी पाणिनीय संस्कृत वा श्रेण्य (क्लासिकल) संस्कृत-साहित्य भन्न सक्छौं। यो संस्कृतको (द्वितीय) पुनरुत्थान-कालको साहित्य हो जसमा विचारको मौलिकताको साथै गहन शास्त्रीय चिन्तन र कलात्मक परिष्कार देखा पर्छ।

विक्रमपूर्वको ५०० वर्षजतिको अवधि संस्कृत भाषा र साहित्यको लागि उपेक्षा र सङ्घर्षको काल थियो। बुद्धले त्यसवेला प्रचलित ब्राह्मणधर्मको विरोधको साथै त्यस ज्ञानको अमोघ अस्त्र संस्कृतभाषा र साहित्यलाई पनि हेप्नुभयो। लोक-प्रचलित पालि (मागधी) र प्राकृत भाषाहरूको महत्त्व बौद्ध र जैन धर्मको प्रचारले बढ्यो। अशोक जस्तो महान् बौद्ध सम्राट्को राज्याश्रयले गर्दा त प्राकृत भाषाहरू राजभाषा पनि भए। लाग्यो– संस्कृतभाषा र उसको प्राचीन साहित्य अब अतीतको कुरो भएर मात्र बाँच्नेछ। अशोकले तत्कालीन जनभाषालाई राजभाषाको स्थानमा प्रतिष्ठित गर्न कठोर प्रयास गरे, तर त्यो अन्ततः विफल भयो। कारण "भावोन्मेषको साधनको रूपमा संस्कृतको अपेक्षा प्राकृत भाषाहरू अत्यन्त हीन थिए।" । अतः चिरस्थायी साहित्यको सृजन-माध्यमको रूपमा विद्वान्हरूले यस्तो भाषालाई अपनाउनुपर्‍यो

जुन झर्रो जनभाषा(प्राकृत)को अपेक्षा बढी न्यायक र शाश्वत होस् । उता संस्कृतका कात्यायन र पतञ्जलि जस्ता महावैयाकरणहरू आफ्ना गहन शास्त्रीय चिन्तनद्वारा यसलाई विश्वकै सर्वोत्कृष्ट भाषा बनाउन कटिबद्ध थिए । पतञ्जलिको विचारमा शिष्टहरूको "वाग्योग" नै ज्ञान-विज्ञानको विकासको लागि एक मात्र प्रामाणिक भाषामाध्यम हुन सक्छ; लोकको नाउँमा विभिन्न अपभ्रंश शब्दहरूको ग्रहण अव्यवस्था र संस्कारहीनता तिर लग्ने हुन्छ "एकस्य शब्दस्य अनेके अपभ्रंशा: भवन्ति, यथा गावो गोणी गोता इति ...... शिष्टा : शब्देषु प्रमाणम् ।"

अशोकपछि बौद्धहरूले पनि आफ्नो दर्शन, काव्य आदिको उत्कर्षको लागि प्राकृत भाषाको त्याग गरी संस्कृतलाई अँगाले । अश्वघोष, नागार्जुन, वसुबन्धु, दिङ्नाग आदि महान् बौद्ध दार्शनिक र कविले आफ्ना गौरवग्रन्थहरू संस्कृतमा नै लेखे । चीन, जापानसम्म व्यापक महायान बौद्ध धर्मको पूरा साहित्य शुद्ध संस्कृतमा नै लेखिएको छ । जैनहरूले पनि संस्कृतमा आफ्नो गम्भीर साहित्यको रचना गरे । विक्रमादित्य जस्ता महान् सम्राट्को उदयपछि प्रथमदेखि पाँचौं शताब्दीसम्म संस्कृत-साहित्यको अभूतपूर्व विकास भयो जसलाई संस्कृत-साहित्यको स्वर्णयुग भन्न सकिन्छ । कालिदास जस्ता महाकवि यसै स्वर्णयुगका बहुमूल्य रत्न थिए ।

यो संस्कृतको पुनरुत्थान-काल थियो । विक्रमको दोस्रो शताब्दीमा शक क्षत्रप रुद्रदामन्को गिरनारको शिलालेख संस्कृतमा उपलब्ध छ जसमा काव्यालङ्कारयुक्त संस्कृतभाषाको प्रयोग भयो । संस्कृतको लक्षण लक्षित महाकाव्यको आरम्भ त्योभन्दा धेरै अगाडि भइसकेको थियो । महावैयाकरण पाणिनिले **जाम्बवती-परिणय** र पाताल-विजयनामक दुइटा महाकाव्य (अनुपलब्ध) लेखेको कुरा प्रसिद्ध छ । महाभाष्यकार पतञ्जलि (वि. पू. १००)ले त वररुचिको काव्यको साथै अनेक संवादकाव्य मुक्तक गीत तथा **बासवदत्ता**, **सुमनोत्तरा** आदि कथा गद्यकाव्यहरूको नामोल्लेखको साथै "वरतनुः प्रवदन्ति कुक्कुटा:" जस्तो शृङ्गारिक पद्यांश पनि उद्धृत गरेको छ । पाणिनिले नटसूत्रको रूपमा **नाट्यशास्त्र**को पनि उल्लेख गरेको छ । काव्य-साहित्यको यस नयाँ रूपको थालनी पुराण-इतिहासको विकासको रूपमा भइसकेको थियो र यसको मूल आदर्श ग्रन्थ वाल्मीकिको **रामायण** आदिकाव्य थियो । बुद्धको प्रादुर्भावअघि र केही पछिसम्म यसप्रकारको साहित्य प्राकृत र संस्कृतको सङ्कर भाषा(हाइब्रिड)मा चल्दै थियो जुन सामान्यत: अशिक्षित अथवा अर्धशिक्षित जनहरू पनि रुचाउँथे । विक्रमको पहिलो शताब्दीतिर **पाणिनीय व्याकरण** संस्कृतभाषाको लागि सर्वमान्य हुनुको साथै "निर्विकल्प" पनि भयो र मानक भाषाको उत्कृष्टताको यस उत्थानवेलामा अश्वघोष, कालिदासका महाकाव्यहरू रचित भए । सूत्रग्रन्थपछि कारिका, वृत्ति र भाष्यको शैलीमा प्रखर शास्त्रीय चिन्तनको काल पनि यही थियो । अर्थशास्त्र, कामशास्त्र, काव्यसमीक्षा, गणित, ज्योतिष, दर्शन, आयुर्वेद र अन्य विज्ञान तथा प्रविधि (वास्तु, सङ्गीत, चित्रकला आदि)का अनेक गौरवग्रन्थहरूको रचना यसै काल (विक्रमको प्रथम सहस्राब्दी)मा भयो र संस्कृत-साहित्यका परवर्ती काव्य-नाटकहरू ज्ञान-विज्ञानको यस नवीन समृद्धिको कारण गम्भीर र बोझिलो पनि भएका छन् ।

शास्त्रीय रचनाहरूको अतिरिक्त यस युगको महत्त्वपूर्ण सृजनात्मक उपलब्धि हामी काव्य, नाटक र समीक्षाशास्त्रमा पाउँछौं ।

संस्कृत-साहित्यको विश्वजनीन काव्यसौन्दर्यको निदर्शन कालिदास, भवभूति जस्ता महाकविहरूको रचनाहरूको साथै, शिलालेखहरूको उत्कृष्ट काव्यमा पनि पाइन्छ । यस कालका प्रमुख महाकविहरूमध्ये कालिदासको नाम सर्वोपरि छ ।

कालिदास र अश्वघोषको पूर्वापरताबारे विद्वान्हरूमा मतभेद छ। एकले अर्काको प्रभाव ग्रहण गरेको कुरा प्रत्यक्ष हो । कालिदास संस्कृत-साहित्य र हिन्दू संस्कृतिको स्वर्णयुग, गुप्तकालको, द्वितीय चन्द्रगुप्त विक्रमादित्यको कालमा भए भन्ने धारणा विक्रमको सभापण्डित, उज्जयिनीवासी आदि परम्परागत प्रमाणहरूको कारणले पाश्चात्य विद्वान्हरूको छ। तर अब विक्रम-संवत्का प्रवर्तक राजा विक्रमादित्यको ऐतिहासिकता प्रतिपादित भएको हुनाले कालिदासको अस्तित्व पनि प्रथम शताब्दीमा नै मान्ने प्रवृत्ति भारतीय इतिहासकारहरूमा देखा पर्छ । यसो भए कालिदास अश्वघोषका पूर्ववर्ती थिए ।

पूर्वीय र पाश्चात्य दुवै किसिमका काव्य-समीक्षकहरूको विचारमा कालिदास संस्कृत-साहित्यका सर्वश्रेष्ठ महाकवि हुनुहुन्छ। उनको कवितामा परम्परा र मौलिकताको अद्भुत समन्वय भएको छ र उनको शास्त्रीय बहुज्ञताले शैलीको सरलता र रोचकतालाई घटाएको छैन। संस्कृत-कविताको सबै श्रेष्ठ सम्भावनालाई अनेक विधा(मुक्तक, खण्डकाव्य, महाकाव्य, नाटक)मा सफलतापूर्वक व्यक्त गर्ने अद्भुत कौशल उनमा थियो । हिन्दू जीवन-दर्शनका चार पुरुषार्थको सिद्धिको सन्देश उनको महत्तम कृति **रघुवंश** महाकाव्य र **अभिज्ञानशाकुन्तल** नाटकबाट प्राप्त हुन्छ भने **मेघदूत** र **ऋतुसंहार** काव्यसौष्ठवको चूडान्त निदर्शन हो । सूक्ष्म प्रकृति-पर्यवेक्षण, शब्दप्रयोगमा औचित्य र सटीक मनोवैज्ञानिक उपमानको उद्भावना आदि काव्यकलाको उत्कर्षको लागि विश्वजनीन गुणहरू उनका कवितामा विद्यमान छन् र यसैले कालिदासका प्रयोगहरू उनका परवर्ती कवि र समीक्षकहरूको लागि पनि मानदण्ड भए । कालिदासका कालजयी कृतिका नाम हुन् : **ऋतुसंहार** (पल-पल परिवर्तित प्रकृतिवेशको मनोरम चित्रण गर्ने खण्डकाव्य) **मेघदूत** (प्राकृतिक र मानवीय सौन्दर्य र प्रेमको उदात्ततालाई कलात्मक पूर्णताले चित्रित गर्ने अद्वितीय काव्य) **कुमारसम्भव** (भारतीय परम्पराको श्रेष्ठ महाकाव्य) तथा **रघुवंश** (बाल्मीकि-रामायण-पछि भारतीय जीवन-दर्शनको श्रेष्ठतम प्रतिनिधि महाकाव्य) **अभिज्ञानशाकुन्तलम्** (विश्वप्रसिद्ध नाटक), **विक्रमोर्वशीयम्** तथा **मालविकाग्निमित्र** -श्रेष्ठ नाटयकृतिहरू) ।

अश्वघोष (विक्रमको द्वितीय शताब्दी) कालिदाससदृश अनिन्द्य काव्यप्रतिभाका धनी भए तापनि आफ्नो साम्प्रदायिक हितप्रति बढी सजगताले गर्दा कलाजगत्मा त्यति समादृत भएनन्। बौद्ध मतको साँघुरो दायरामा आबद्ध भएकोले उनको काव्यप्रतिभाले व्यापक लोकप्रियता पनि अर्जित गर्न सकेन । वैचारिक प्रतिबद्धताले उत्कृष्ट काव्यप्रतिभा पनि कति सीमित र एकरस भइहाल्छ, अश्वघोषको काव्य यसको नमूना हो । अश्वघोषका कृतिहरूका **बुद्धचरित** र **सौन्दरनन्द** प्रसिद्ध महाकाव्य हुन् । केही खण्डित नाटयकृतिको अतिरिक्त **गण्डीस्तोत्र** र **सूत्रालङ्कार** पनि उनका कवित्वपूर्ण कृति मानिन्छन् । कालिदास र अश्वघोष दुवै **पाणिनीय व्याकरण**का पण्डित थिए तथा उनीहरूको काव्यभाषामा जटिल व्याकरणिक नियमहरूको सजग र स्पष्ट पालना हेर्न पाइन्छ। त्यसैले विक्रमको प्रथम शताब्दीमा पाणिनीय संस्कृतभाषा र साहित्यको नयाँ युगको

थालनी भयो । प्राकृत र मिश्र संस्कृतको साहित्य अवलुप्तप्राय भए। शिलालेखहरू पनि अलङ्कृत काव्यमय संस्कृतभाषामा रचित हुन थाले । समुद्रगुप्तको प्रयाग-प्रशस्ति तथा वत्सभट्टिको मन्दसोरको शिलालेख (विक्रमको चौथो शताब्दी) संस्कृतकाव्यका उत्कृष्ट गुणले भरिएका छन् । यो कालिदासको प्रभावयुग थियो । त्यसपछि कविता बढी अलङ्कृत, कठिन कल्पनाले असहज र व्याकरण, न्याय आदि शास्त्रको पाण्डित्य-प्रदर्शनले बौद्धिकता-तिर उन्मुख हुन थाले । कालिदासोत्तर संस्कृत महाकविहरूमा भारवि (छैटौं शताब्दी), माघ (सातौं शताब्दी) र श्रीहर्ष(१२ औं शताब्दी)को नाउँ अति प्रसिद्ध छन् । यिनका महाकाव्यहरू क्रमश: **किरातार्जुनीयम्** **शिशुपालवध** र **नैषधीयचरितम्**लाई संस्कृत-महाकाव्यको लघुत्रयी भनिन्छ । (बृहत्त्रयी कालिदासकै तीनओटा काव्य मानिन्छन्) ।

भारविको काव्य 'अर्थगौरव'को लागि प्रसिद्ध छ। उनका राजनीतिक सूक्तिहरू प्रसिद्ध छन् । माघ नि:सन्देह कल्पना, काव्यभाषा र शास्त्रीय बहुज्ञता तीनै गुणका धनी थिए । श्रीहर्षको काव्य 'पदलालित्य'को कारण प्रसिद्ध छ, तर उसमा पूर्वका कविहरूको सहजता छैन । वास्तवमा भारतवर्षमा गुप्तकालको समाप्ति(विक्रमको छैटौं शताब्दी)पछि संस्कृतकाव्यको लोकप्रिय युग समाप्त भयो । कविता अब विशिष्ट बौद्धिक सहृदय मण्डलीमा पाठको विषय भएको थियो। यस परवर्ती युगमा पनि विह्लण (**चौरपञ्चाशिका**का रचयिता, विक्रम ११ औं शताब्दी) र 'अमरूक' (सातौं शताब्दी) जस्ता कवि भए। यिनीहरूको मार्मिक शृङ्गारिक कविताको प्रभाव अद्यावधि छ । पण्डितराज जगन्नाथ (विक्रमको सत्रौं शताब्दी) यसै श्रेणीका अत्यन्त परवर्ती महाकवि थिए। उनका मुक्तक कविताहरूले पनि आफ्नो माधुर्यगुणले अद्भुत लोकप्रियता प्राप्त गरेका छन् ।

संस्कृतमा शिलालेखहरू(भारतका गुप्तकालीन र नेपालका लिच्छविकालीन)को अतिरिक्त ऐतिहासिक काव्यलेखनको पनि प्रथा थियो । पद्मगुप्त परिमलको **नवसाहसाङ्क-चरित**, विह्लणको **विक्रमाङ्कदेव-चरित** बाणभट्टको **हर्षचरित** (गद्य) आदि यसै श्रेणीका ग्रन्थहरू हुन् । नेपालका शाहकालीन कवि ललितावल्लभको **पृथ्वीन्द्रवर्णोदय** र **भक्तविजय** पनि यसै परम्पराका काव्यहरू हुन्। तर शुद्ध ऐतिहासिक दृष्टिले (तिथिक्रमयुक्त) पूर्ण महाकाव्य त काश्मीरका कवि कह्लणको **राजतरङ्गिणी** हो जसमा एक तटस्थ कविदृष्टिले काश्मीरको लामो इतिहासलाई प्रामाणिकताको साथै रोचकता पनि दिइएको छ ।

मुक्तक काव्य- संस्कृतका गीति, सूक्ति र स्तोत्रकाव्यहरू विश्वसाहित्यका बहुमूल्य निधि हुन् । शृङ्गारपरक गीति(मुक्तक)रचनाले प्राचीनतम 'गाथा' वा 'आर्या' हुँदै कालिदास, अमरूक, **चौरकवि** (विह्लण), भर्तृहरि र जगन्नाथ (**भामिनीविलास**) आदिमा रसको परिपक्वतालाई प्राप्त गरेको छ । तर गीतिकाव्यलाई काव्यको कोमल भाव र ललित पदावलीको साथै सङ्गीतको मोहकता पनि प्रदान गर्ने सर्वश्रेष्ठ रचना हो महाकवि जयदेव(१२ औं शताब्दी)को **गीतगोविन्द** । हिन्दू धर्म, संस्कृति र ललित कथामाथि यस ग्रन्थको अपरिमित प्रभाव परेको छ ।

सूक्तिसङ्ग्रहका ग्रन्थहरू पनि संस्कृतमा अनेक छन्। यस्ता ग्रन्थहरूलाई 'नीतिकाव्य' पनि भनिन्छ । महाकवि 'भर्तृहरि' संस्कृतका सर्वश्रेष्ठ सूक्तिकवि हुन् । उनका तीनओटा 'शतक' (सयओटा कविताको सङ्ग्रह) नीति, शृङ्गार, र वैराग्यविषयसँग सम्बद्ध छन् । भर्तृहरिका श्लोकहरू गहिरो मनोवैज्ञानिक

अन्तर्दृष्टिको साथै उच्च कोटिको वाक्पटुताका उदाहरण हुन् जसको प्रभाव मार्मिक, विश्वजनीन र सार्वकालिक हुन्छ ।

संस्कृतका स्तोत्रकाव्यहरू विश्वसाहित्यमा अद्वितीय छन् । ऋग्वेदका देवस्तुतिपरक मन्त्रहरूको परम्पराबाट उद्भूत, महाभारत, पुराण (गीता, दुर्गासप्तशती) आदि हुँदै कालिदास आदिका वन्दना तथा वाणभट्ट (चण्डीशतक), मयूर कवि (सूर्यशतक) पुष्पदन्त (**महिम्नः स्तोत्र** विक्रम आठौं शताब्दी) आदिको साथै शङ्कराचार्यका अनेक भावपूर्ण स्तोत्रहरू हिन्दूहरूको लागि आज पनि नित्य पठनीय छन् । बौद्ध र जैनहरूका पनि अनेक स्तोत्रहरू उत्कृष्ट काव्य गुणले युक्त छन् । यस परम्परामा भागवत सम्प्रदायका वैष्णव कविहरू, विल्वमङ्गल, यामुनाचार्य, रूपगोस्वामी आदिको योगदान प्रशंसनीय छ। अनेक प्रसिद्ध कलापूर्ण स्तोत्रहरू **चर्पट-पञ्जरिका** (कुन शङ्कराचार्यको ?) **शिवताण्डव-स्तोत्र** (रावण ?) प्रातःस्मरणीय स्तोत्र आदिको रचयिताबारे ठीक थाहा छैन ।

गद्यकाव्य- अन्य पुराना भाषासाहित्यमा जस्तै संस्कृतमा पनि गद्यरचना पद्यको अपेक्षा कमै भएको छ । वैदिक साहित्यमा ब्राह्मणग्रन्थहरूमा गद्यमा आख्यायिकाहरू पाइन्छन्, तर तिनको कलापक्ष हीनतर छ । संस्कृतमा कलात्मक गद्यको विकास नाटकहरूको उक्तिपछि कथा, आख्यायिका आदि शुद्ध गद्यकाव्य र चम्पू (गद्य-पद्यमिश्रित काव्य) हरूमा देखा पर्छ । सुबन्धु (सातौं शताब्दी)ले **वासवदत्ता** को प्रसिद्ध आख्यायिकालाई क्लिष्ट गद्यकाव्यको रूप दिएर गद्यलाई पद्य-रचनाको प्रतिस्पर्धितामा राखिदिए । यो छन्दका कविहरूको लागि चुनौती थियो । वाणभट्टले संस्कृतगद्यको कलात्मकतालाई शिखर सम्म पुर्‍याइदिए । उनको **कादम्बरी** र **हर्ष-चरित** (दुवै अपूर्ण) संस्कृत-गद्यशैलीको विविधता र उत्कृष्टताको सर्वोत्तम नमूना हो । वाणभट्ट अद्भुत प्रतिभाका धनी उत्कृष्ट कोटिका पद्यकार पनि थिए । गद्यशैलीको अनन्त कलात्मक सम्भावनालाई वाणले साकार पारिदिएकोले यो सूक्ति प्रतिष्ठित भयो । **गद्यं कवीनां निकषं वदन्ति** । प्रसिद्ध संस्कृत आलोचक दण्डी पनि उनको गद्यकाव्य **दशकुमार-चरित**ले गर्दा वाण र सुबन्धुको श्रेणीमा गनिन्छन् । दण्डी प्रायः उपर्युक्त दुवै कविका पूर्ववर्ती थिए ।

चम्पू- अथवा गद्य-पद्यमिश्रित शैलीमा काव्यरचना पनि यसै युगको देन हो । संस्कृतका प्रसिद्ध चम्पूहरूमा सोमदेव(नवौं शताब्दी)को **यशस्तिलक** तथा भोजराज (१० औं शताब्दी) को **रामायण-चम्पू** आदि प्रसिद्ध छन् ।

लोककथा र नीतिकथाको साहित्य पनि संस्कृतमा प्रशस्त पाइन्छ । तर यसमा प्रायः पद्यको प्रयोग नै बढी भएको छ । **कथासरित्-सागर** र **बृहत्कथा-मञ्जरी**सदृश लोकप्रचलित कथाहरूको सङ्ग्रह संस्कृतकविहरूको लागि **रामायण, महाभारत** जस्तै उपजीव्य ग्रन्थहरू थिए । **शुकसप्तति, सिंहासन-द्वात्रिंशिका, वैताल-पञ्चविंशतिका** आदि यसै श्रेणीका लोककथा अथवा दन्त्य कथाहरू हुन् । बौद्धहरूको **दिव्यावदान, अवदानशतक** तथा आर्यशूरकृत **जातकमाला** पनि लोकप्रिय कथासङ्ग्रहहरू हुन् ।

नीतिकथा(फेबुल)को रूपमा **पञ्चतन्त्र** र उसको संक्षेपण **हितोपदेश** अद्यावधि लोकप्रिय र विश्वप्रसिद्ध कथासङ्ग्रहहरू हुन् । पञ्चतन्त्रका प्रसिद्ध कथाहरू इस्वी सन्को प्रथम शताब्दीमा नै भारतबाहिर पश्चिम एसियाली मुलुकहरूको भाषामा अनूदित भएर पछि यूरोपीय मुलुकहरूमा पुगेको विश्वास

पाश्चात्य विद्वान्हरूले पनि व्यक्त गरेका छन् ।

नाटक- श्रव्य काव्यका उपर्युक्त अनेकानेक विधाहरूमा रचनाको अतिरिक्त संस्कृत-साहित्यमा 'रूपक' अथवा 'नाटक' नामले दृश्य काव्यको पनि विशाल साहित्य मौजूद छ । कालिदास, भवभूति तथा विशाखदत्त आदिका महान् नाट्यकृतिहरू आज पनि विश्वनाट्यसाहित्यका अमूल्य निधि मानिन्छन् । संस्कृत-नाटकहरूको उत्पत्तिबारे आधुनिक इतिहासकारहरूबीच अनेक मतमतान्तर छन्। ऋग्वेदका संवादसूक्तहरूमा नाटकीयताको झलक पाइन्छ। बाल्मीकि-**रामायणमा** 'नट, नर्तक' आदिको उल्लेख हुनाले त्यसवेला नाटक एउटा जातीय पेशा भइसकेको तथ्य छर्लङ्ग हुन्छ । पाणिनिले **पाराशर्यशिलालिभ्याम् भिक्षुनटसूत्र्योः** (४/३/११०) यस सूत्रमा नाट्यविषयक सूत्रग्रन्थको पनि चर्चा गरिएको छ। यस कारणले यो स्पष्ट भन्न सकिन्छ– नाटक-रचना र अभिनयको साथै नाट्यशास्त्रको पनि मूलरूप बुद्धपूर्व कालमा नै तयार भइसकेको थियो। नाटकको मञ्चनलाई भरतले 'चाक्षुष यज्ञ' भनेको छ। साँच्चै नै नाटक शुरू गर्दा अगाडि विघ्न-निवारणको लागि केही धार्मिक अनुष्ठान हुन्थ्यो । यसको समाहार नान्दीको रूपमा प्रत्येक संस्कृत-नाटकको आरम्भमा कविले लेखेको हुन्छ । इष्टदेवताको यस वन्दनाको लगत्तै पछि प्रस्तावना शुरू हुन्छ। प्रस्तावनामा सूत्रधार (निर्देशक) र नटी(प्रमुख स्त्री पात्री)बीच कुराकानीको माध्यमबाट रोचक ढङ्गले पात्रको प्रवेश गराइन्छ। मञ्चमा 'यवनिका' (पर्दा) द्वारा 'नेपथ्य'लाई पृथक् गरिएको हुन्छ। पुराना पाश्चात्य नाटकहरूमा यो सब प्रक्रियाको अभाव नै थियो । अतः संस्कृत-नाटक कुनै बाहिरी प्रभावविना आफ्नै किसिमले विकसित र समृद्ध भएको देखिन्छ। पाश्चात्य नाटकबाट यी नाटकहरूको प्रमुख भेद हो नियमित रूपमा 'सुखान्त' हुनु। भासको एक नाटक ऊरुभङ्ग बाहेक संस्कृतको कुनै पनि नाटकमा नायकको मृत्यु भएको पाइँदैन । बरु प्रत्येक संस्कृत-नाटक कविको शुभकामनाको रूपमा 'भरतवाक्य'ले समाप्त हुन्छ । यसरी हिन्दू र पाश्चात्य जीवन-दर्शनको 'आदर्श' र 'यथार्थ'परक दृष्टिकोण सबभन्दा प्रस्ट रूपमा सुखान्त र दुःखान्त नाटकप्रेमबाट झल्कन्छ। अरस्तु तथा भरत दुवैको मतमा नाटक कर्मको अनुकरण हो। हिन्दू जीवन-दर्शनले 'न हि कल्याणकृत् कश्चिद् दुर्गतिं तात गच्छति' यस गीतावचनअनुसार कुनै पनि श्रेष्ठ चरितको दुःखद अन्तलाई सार्वजनिक प्रदर्शनको विषय बन्न दिएन । यथार्थबाट यसरी अलगिगएर पनि जीवन-सङ्घर्षका कठिनतम र विविध पक्षहरूको सूक्ष्म प्रदर्शनमा यी कविहरू पछाडि परेका छैनन्। संस्कृत-नाटकको कथा वास्तवमा सतत सङ्घर्ष र आत्यन्तिक शान्तिको कथा हो ।

आज उपलब्ध संस्कृत-नाटकहरूमा भासका नाटकहरूलाई नै सबभन्दा पुराना मान्नुपर्छ । कालिदास र अश्वघोषको पौर्वापर्यबारे विद्वान्हरूबीच मतभिन्नता भए तापनि अधिकांश भारतीय विद्वान्हरूको धारणानुसार विक्रमसंवत्-प्रवर्तक विक्रमादित्यको समकालीन हुनाले कालिदास नै पूर्ववर्ती हुन सक्छन् । कालिदासले आफ्नो पहिलो नाट्यकृति मालविकाग्निमित्रको भूमिकामा भास-सौमिल्लात-कविपुत्र आदि नाटककारहरूको आदरसाथ उल्लेख गरेको छ । अश्वघोषको नामसङ्केत कालिदासका ग्रन्थहरूमा कहीं पाइँदैन । बरु अश्वघोषले **सौन्दरनन्द** काव्यको अन्तमा "आफ्ना पूर्ववर्ती

श्रेष्ठ कविहरूको अनुकरण गरेको" कुरा स्वीकार गरेका छन्। अश्वघोषको नाटकका केही अंशहरू मात्र मध्यएसियाका बौद्ध मठको अवशेषबाट उपलब्ध भएका छन् । समग्र रूपमा प्राचीनतम नाटचकृति भास कविका १३ ओटा अभिनययोग्य **नाटकचक्र** हो । भासका नाटकहरूमा **स्वप्नवासवदन्तम्** बढी लोकप्रिय छ। संस्कृत-साहित्यमा 'राजा उदयनका प्रेमकथाहरू सबभन्दा बढी लोकप्रिय थिए र कालिदासदेखि श्रीहर्षको कालसम्म यो कथा अनेक काव्य र नाटकको विषयवस्तु रह्यो । भासले पनि आफ्ना दुई नाटकहरूमा यसै कथालाई रोचक ढङ्गले अभिनय-योग्यता प्रदान गरेको छ । भासका अन्य नाटकहरूलाई पनि साना र रङ्गमञ्चको दृष्टिले सफल मान्न सकिन्छ । अभिनेयात्मकताको गुणले नै यी नाटकहरू केरलको खास नट जातिको सम्पत्ति भएर बाँचिरहे । महामहोपाध्याय गणपति शास्त्रीले त्यहाँबाट उद्धार गरेर यिनको सुम्पादन गरेका थिए ।

अङ्ग्रेजी-साहित्यमा जस्तै संस्कृतमा पनि सबभन्दा ठूलो कवि सबभन्दा ठूलो नाटककार पनि हो । शेक्सपिअरका जस्तै कालिदासका नाटकहरू श्रेष्ठताका मानदण्ड हुन्। त्यसमा पनि **अभिज्ञानशाकुन्तलम्** त विश्वप्रसिद्ध रहेको छ। भाषा र चरित्र-प्रस्तुति दुवै गुणले यो नाटक अद्वितीय सिद्ध हुन्छ। भारतीय परम्परागत तथा पाश्चात्य दुवै किसिमका समीक्षकहरूको विचारमा **अभिज्ञानशाकुन्तलम्** श्रेष्ठतम नाटचकृति सिद्ध हुन्छ । जर्मन महाकवि गोयथेले त शकुन्तलालाई "पृथ्वी र स्वर्ग दुवैको समस्त सौन्दर्य-सम्भारलाई एकत्र भेट्टाउने रचना" भनेर प्रशंसा गरेको छ । कालिदासका अन्य दुई प्रसिद्ध नाटक हुन्, **विक्रमोर्वशीयम्** तथा **मालविकाग्निमित्र** .

संस्कृतका अन्य प्रथम कोटिका नाटककारहरूमा शूद्रक, विशाखदत्त, भवभूति, भट्टनारायण र श्रीहर्ष आदिका नाम आउँछन् ।

शूद्रकको **मृत्त्छकटिक** नाटक राजकुल बाहेक साधारण जनको सुख, दुःख, प्रेम र व्यथालाई अद्भुत नाटकीय भङ्गिमासाथ मञ्चित गर्ने संस्कृतको अद्वितीय नाटक हो । शूद्रक कालिदासको समकालीन अथवा लगत्तैपछिको कालमा भएका थिए ।

विशाखदत्त गुप्तकालीन संस्कृत-साहित्यको पुनरुत्थानकालका महान् नाटककार थिए । उनको **देवीचन्द्रगुप्त**नामक नाटक(खण्डित मात्र उपलब्ध)मा चन्द्र गुप्त(द्वितीय)द्वारा आफ्ना कायर दाजु राम गुप्तको हत्या गरी उसकी पत्नी ध्रुवदेवीको शकराजबाट उद्धार गरी उससँग पुनर्विवाह गरेको र दरबारी राजनीतिक दाउपेचको वर्णन पाइन्छ । विशाखदत्तको कीर्तिको आधार हो **मुद्राराक्षस** नाटक । यो नाटक चाणक्यको अद्भुत कूटनीतिज्ञतालाई ललित काव्यशैलीमा प्रस्तुत गर्ने विश्वसाहित्यकै एक श्रेष्ठ कृति हो । भारतीय राजनीतिको परिपक्वता बुझाउनको लागि यो एउटा मानक ग्रन्थ पनि हो ।

भवभूति(आठौं शताब्दी)ले आफ्नो नाटकमा कालिदाससँग प्रतिस्पर्धा मात्र गरेको होइन कि केही अंशमा उनीभन्दा बढी सफलता पनि प्राप्त गरेका हुन्। उनको **उत्तररामचरितम्** संस्कृतमा करुण रसको सर्वश्रेष्ठ कृति मानिन्छ । परम्परागत मान्यता हो–

उत्तरे रामचरिते भवभूतिर्विशिष्यते ।

पाश्चात्य समीक्षकहरूले करुणधारा बगाउने भवभूतिको सामर्थ्यको प्रशंसा गर्दा गर्दै पनि उनको भाषालाई कठिन र "टाउको दुखाउने" पण्डित्यपूर्ण भनेका छन्। भवभूतिको भाषा 'नादप्रधान' हो र निश्चय नै कालिदासको जस्तो सहज स्वाभाविक भएको छैन। उनका अन्य दुई नाटक हुन् **मालतीमाधव** र **महा-**

वीरचरित ।

भट्टनारायण(आठौं शताब्दी)को **वेणीसंहार** नाटक वीररसकोओजस्वी प्रस्तुतिको कारण श्रेष्ठ नाटक हो। महाभारतकथालाई मञ्चप्रस्तुति गर्ने नाटकहरूमा यो सर्वश्रेष्ठ हो ।

संस्कृत-नाटकहरूको वस्तु मुख्यतया 'प्रख्यात' अथवा पौराणिक-ऐतिहासिक मात्र हुन्छ । 'उत्पाद्य' वा कल्पित वस्तुका नाटक धेरै कम पाइन्छन् । **रामायण** र **महाभारत**का कथा-उपाख्यानहरूलाई लिएर नाटक लेख्ने बानी आधुनिक कालसम्म संस्कृतकविहरूमा देखिन्छ । बौद्ध कथानकलाई वस्तु बनाएर हर्षदेव(राजा हर्षवर्धन)ले लेखेको **नागानन्द** नाटक पनि अत्यन्त रोचक र उत्कृष्ट काव्यगुणयुक्त भएको छ। यस्तो नाट्यलेखन-परम्परा संस्कृतमा पछिसम्म जारी रह्यो । नेपाल उपत्यकाको पनि यसमा ठूलो योगदान भएको छ । तर अवन्तरकालीन नाटकहरूमा चरित्र-चित्रण तथा अभिनेयात्मकताको उपेक्षाले गर्दा संवादहरूद्वारा केवल शब्दपाण्डित्यको प्रदर्शन गरेका छन् । कविता भने त्यहाँ पनि कहिलेकाहीं श्लोकहरूमा बडो श्रेष्ठ स्तरका देखा पर्छन् ।

समीक्षा– संस्कृतमा उत्कृष्ट काव्यहरूको सृजनको साथै गम्भीर खालको आलोचनात्मक चिन्तनको पनि थालनी आरम्भिक कालमा नै भइसकेको थियो । वैदिक मन्त्रहरू, **रामायण**, सूत्रग्रन्थ आदिमा यसको सङ्केत पाइन्छ । तर उपलब्ध समीक्षाग्रन्थहरूमा अहिलेसम्म भरतको **नाट्यशास्त्र**लाई नै प्राचीनतम मान्नुपर्छ । आजको विस्तृत **नाट्यशास्त्र**मा ५००० जति श्लोकहरू छन् र यसमा नाटकको लक्षण, भेद आदिको अतिरिक्त काव्य-विवेचन पनि पाइन्छ। साथै मञ्चविधान, अभिनय-कला र नृत्य, सङ्गीतको पनि विवेचन छ । 'रस'को सूत्रस्वरूप र भेद आदिबारे मूल ग्रन्थ हुनाले यो 'सौन्दर्य-शास्त्र'(इस्थेटिक्स)को पनि मूलपुस्तक हो । यस ग्रन्थको वर्तमान रूपमा रचना-विस्तार शताब्दियौंसम्म भएको होला । तर अधिकांश मूलभागको अध्ययन कालिदास, भास आदि नाटककारहरूले राम्ररी गरेको प्रमाणित भएको हुनाले विक्रमपूर्व २००मा अवश्य अस्तित्वमा थियो भन्ने इतिहासकारहरूको मान्यता छ ।

काव्य र समस्त कलासमीक्षाको मानदण्डको रूपमा भरतको रससिद्धान्त नै पूर्वीय समीक्षाको सबभन्दा बढी लोकप्रिय र प्रभावशाली सिद्धान्त हो। यसको अतिरिक्त अन्य प्रसिद्ध सिद्धान्तहरू हुन्: १) अलङ्कार, २) रीति, ३) ध्वनि, ४) वक्रोक्ति र ५) औचित्य। भामह, उद्भट आदि अलङ्कारवादी थिए, वामन 'रीति- (शैली)वादी । आनन्दवर्धन र अभिनव गुप्तले 'व्यञ्जना' अथवा 'ध्वनि'लाई काव्यको आत्मा सिद्ध गरे, उनकै समकालिक, रूप अथवा शैलीलाई महत्त्व दिने समीक्षक कुन्तकले 'वक्रोक्ति'लाई । क्षेमेन्द्रले 'औचित्य'(विन्यास)लाई काव्यसौन्दर्यको रहस्य बताए। ध्यातव्य के हो भने दण्डी बाहेक संस्कृतका यी अधिकांश मौलिक समीक्षकहरू काश्मीरवासी थिए र विक्रमका छैटौंदेखि १० औं शताब्दीसम्म यिनको अस्तित्व हुनाले यो अवधि संस्कृत-समीक्षाको रचनात्मक काल मानिन्छ। विक्रमको एघारौं शताब्दीमा मम्मटले काव्यसमीक्षाका यी सबै मानदण्डहरू अटाउने गरी समन्वयात्मक समीक्षा-पद्धतिको शुरुआत आफ्नो ग्रन्थ काव्यप्रकाशद्वारा गरे जुन पछिसम्म संस्कृत-समीक्षाको लोकप्रिय पद्धति भयो । काश्मीरी समीक्षक बाहेक भोजराज (११ औं सदी; ग्रन्थ **शृङ्गार-प्रकाश**) विश्वनाथ (उडीसा, १४ औं सदी, ग्रन्थ **साहित्य-दर्पण**) पण्डितराज जगन्नाथ (वाराणसी, ग्रन्थ **रसगङ्गाधर**, १७ औं सदी) आदिको योगदान संस्कृत-समीक्षामा स्मरणीय

रहनेछ। राजशेखर (महाराष्ट्र, १० औं सदी)को 'काव्य-मीमांसा' कविको व्यक्तित्व र रचना–प्रक्रियामाथि प्रकाश छर्ने एक भिन्न किसिमको महत्त्वपूर्ण ग्रन्थ हो जसले 'कविशिक्षा'को एक नयाँसमीक्षा-पद्धतिको आरम्भ गरे । यसको अतिरिक्त मध्ययुगमा नायक-नायिकाका हजारौं भेदहरूको प्रतिपादन विस्तारपूर्वक गर्ने ग्रन्थहरू पनि काव्यशास्त्रका प्रमुख अङ्ग भएका थिए। विक्रमको दोस्रो सहस्राब्दीको थालनीसँगै संस्कृतकाव्यहरू बढी रूढिवद्ध हुँदै गएकोले अवान्तरकालीन संस्कृत-समीक्षामा पनि टीकाबहुल पाण्डित्य-प्रदर्शन बढी भएको छ, मौलिक चिन्तन अन्य शास्त्रहरूमा झैं यहाँ पनि स्थिर भएजस्तो लाग्छ ।

नेपालको संस्कृत-साहित्य– संस्कृत-साहित्यको मुख्य धारा आदिकालदेखि आर्यावर्त (प्राचीन उत्तर-भारत)मा नै प्रवाहित भयो । तथापि यसको समृद्धिमा दक्षिण-भारतको योगदान ऐतिहासिक कालमा बढ्दै गयो। यति मात्रै होइन कि श्रीलङ्का भएर पूर्वी एसियाका ब्रह्म (बर्मा), श्याम (थाइल्यान्ड), अनाम (भियतनाम), काम्बुज (कम्बोडिया) जावा, सुमात्रा (इन्डोनेसिया) आदि देशहरूमा पनि यसको काव्यसाहित्यको प्रशस्त रचना भएको तथ्य त्यहाँका शिलालेख एवं रामायण र महाभारतसम्बन्धी ग्रन्थहरूबाट प्रमाणित हुन्छ । उता अफगानिस्तान र मध्यएसिया तथा चीनमा पनि संस्कृतग्रन्थ र संस्कृत-शिलालेखहरूको उपलब्धिबाट यस भाषा-साहित्यको वैश्विक रूप धेरै अगाडि भइसकेको तथ्य छर्लङ्ग हुन्छ ।

यस प्रसङ्गमा, नेपालमा प्राचीन कालदेखि संस्कृत-साहित्यको रचना भएको र वैदिक कालदेखि अद्यतनकालसम्म यहाँ संस्कृत-काव्यसाहित्यलगायत अन्य शास्त्रीय ग्रन्थहरूको रचना हुँदै गएको तथ्य विशेषत: उल्लेख्य छ । नेपालको प्रागैतिहासिक कालमा यहाँ किरातभाषाको महत्त्व रहेको होला, तर आज उपलब्ध समस्त ऐतिहासिक प्रमाणहरूको आधारमा प्राचीनतम ऐतिहासिक कालदेखि संस्कृतभाषाको साहित्य नै यस देशको प्राचीनतम साहित्य सिद्ध हुन्छ। नेपाली समाजको धार्मिक, सांस्कृतिक जीवनसँग गाँसिएको हुनाले संस्कृत-साहित्यको रचना आजसम्म नेपालमा अबाध रूपले जारी छ । वैदिक साहित्यमा नेपालको योगदानलाई अनुमान गर्न सकिन्छ । गायत्रीमन्त्रका रचनाकार ऋग्वेदकालीन ऋषि विश्वामित्रको उपाधि कौशिक हुनाले उहाँले कोसी नदीको माथिल्लो भागमा कहीं तपस्या गरेको लोकविश्वास यहाँ प्रचलित छ। यसै गरी बाल्मीकि-आश्रम (भैंसालोटन) र व्यासगुफा (दमौली) दुवैको जनविश्वासले नेपालको भूमिमा यी महान् ऋषिहरूको निवास रहेको अनुमान हुन्छ । उपनिषत्हरूमा श्रेष्ठतम बृहदारण्यकोपनिषत्को रचना यसै देशको जनकपुरमा राजा जनकद्वारा आयोजित विचारगोष्ठीको परिणाम हो । त्यस गोष्ठीमा भारतवर्षका टाढाटाढाका भागबाट आएर विद्वान्हरूले भाग लिएका थिए। बौद्ध परम्पराका **स्वयम्भू-पुराण** वा **मञ्जुश्री-मूलकल्प** आदि ग्रन्थ तथा नेपालका प्राचीन राजवंशहरूको गोपाल-राजवंशावली आदिको रचना पनि नेपाल उपत्यकामा प्रागैतिहासिक कालमा भयो। तर आज प्राप्त यी ग्रन्थहरू भाषा तथा अनेक तथ्यात्मक नवीनताले गर्दा समष्टिमा मध्ययुगका रचना नै हुन् भन्ने इतिहासकारहरूको मान्यता छ ।

ऐतिहासिक कालको नेपालको प्राचीनतम संस्कृत-साहित्य लिच्छविकालीन शिलालेखहरूबाट नै उपलब्ध हुन्छ। यी शिलालेखहरूको भाषा भारतका परवर्ती गुप्त राजाहरूका शिलालेखहरू झैं प्रौढ ललित तथा प्रसादगुणयुक्त

काव्यको भाषा हो। यी कविहरू श्रेण्य संस्कृत-महाकविहरू कालिदास, भारवि, माघ आदिका वास्तविक वारेस थिए। स्वयं 'भारवि'को नाम पनि काठमाडौंका लिच्छविकालीन शिलालेख-रचयिताहरूको नाममा आउँछ, तर उनी प्रसिद्ध महाकाव्य **किरातार्जुनीयम्**का रचयिता भारवि कवि नै हुन् भन्ने यकीन भएको छैन। अनुपरम गुप्तको शिलोत्कीर्ण **व्यासस्तोत्र** उनको भाषाशैलीको प्रौढताको साथै पाण्डित्य-प्रकर्षको पनि सूचक हो। यस कालका उपलब्ध कृतिहरूमा बौद्ध दर्शन, तन्त्र, योग र कर्मकाण्डका केही ग्रन्थहरू मात्र छन्।

मल्लकालीन नेपाल उपत्यकामा साहित्य, कला, संस्कृतिको चौतर्फी विकास भयो। यस कालमा नेपालमा शास्त्रीय ग्रन्थहरूको साथै नाटक, काव्य, स्तोत्र र भाषाकाव्यको प्रचुर मात्रामा रचना भएको पाइन्छ। उपत्यकाभित्रका हरिवंश शर्मा र उनका वंशजहरूका संस्कृत-काव्यकृतिको अतिरिक्त नेपाल उपत्यकाबाहिर पनि यस युगमा बृहत्तर नेपालका साना रजौटाहरूकोआश्रयमा संस्कृतकाव्यको रचना हुँदै थियो। मकवानपुरका राजा कवि उमापतिले मैथिलीगीतयुक्त **पारिजातहरण** नाटक लेखेको छ। सिमरौनगढका राजा नान्यदेव(मैथिल)ले **सरस्वती-हृदयालङ्कार**, **भरत-नाट्यशास्त्र**को टीका आदि अनेक साहित्यशास्त्रीय ग्रन्थ पनि लेखेका छन्। सिमरौनगढ(रौतहट)को यस राजवंशका महामन्त्री चण्डेश्वर र ज्योतिरीश्वर संस्कृतको साथै तात्कालिक अन्य भाषाहरूका पनि श्रेष्ठ रचनाकार थिए। यिनीहरूले संस्कृतमा काव्यरचनाको साथै नाटक र अनेक शास्त्रका विद्वत्तापूर्ण ग्रन्थहरू लेखेका छन्। मोरङ्गका राजा त्रिविक्रम-नारायणका सभापण्डित 'मुरारि मिश्र' पनि श्रेष्ठ कवि तथा नाटककार थिए।

शाहकालमा पनि संस्कृतभाषामा काव्य र नाटकको रचना नेपालमा राजाश्रयमा जारी रह्यो। पृथ्वीनारायण शाहको अद्भुत विजयगाथाबारे आधा दर्जन जति संस्कृतको काव्य, नाटक, चम्पू आदि पाइन्छन्। अन्य ऐतिहासिक पौराणिक विषय लिएर संस्कृतमा काव्यसृजन अद्यावधि नेपालका संस्कृत-विद्वान्हरूले गर्दै गएका छन्। संक्षेपमा नेपालका संस्कृत साहित्यिक कृतिहरूको विधानुसार परिचय तल दिइएको छ।

काव्य– प्राचीनतम काव्यको परिचय शिलालेखहरूबाट नै पाइन्छ। कम-से-कम दुइटा विश्वप्रसिद्ध संस्कृत-महाकवि भारवि र पण्डितराज जगन्नाथको नाम नेपलसँग जोरिएको छ। भारविको महाकाव्य **किरातार्जुनीयम्**को विषयवस्तु पनि किरातवेषधारी अर्जुनले पशुपतिको तपस्याद्वारा 'पाशुपतास्त्र' प्राप्त गर्ने भएकोले त्यसको नेपालसँग सम्बद्धता छर्लङ्ग हुन्छ। यसै गरी पण्डितराज जगन्नाथले नेपालका राजा प्राण मल्ल (सोह्रौं शताब्दी)को आश्रयमा रही **प्राणाभरण**नामक काव्यको रचना गरेको प्रसिद्धि छ।

नेपालमा रचित अधिकांश काव्यग्रन्थहरू मल्लकालपछिका कृतिहरू हुन्। यी ग्रन्थहरू हस्तलिखित अवस्थामा नै अहिले पनि, अभिलेखालय तथा अन्यत्र बाँचिरहेका छन्। केही नवीनतम कृतिहरूले मात्र मुद्रण, प्रकाशनको सौभाग्य पाएका छन्। अतः सम्यक् रूपमा यी नेपालीय संस्कृत काव्य, नाट्यसाहित्यको मूल्याङ्कन हुन सकेको छैन। अनुसन्धानको आधारमा जयस्थिति मल्लका सभापण्डित कवि वंशमणिको **हरकेलिकाव्यम्** उल्लेखनीय छ। यो एक प्रौढ कविको रचना हो। यिनको **कृष्णचरित्रकाव्य** पनि प्रौढ ललित शैलीमा रचित उत्कृष्ट कृति हो। राजा यक्ष

मल्ल(भक्तपुर)को कालमा मान्धातृसिंह नामक कविद्वारा **गीतकेशव** काव्य पनि गीत्यात्मक कविताको श्रेष्ठ उदाहरण हो । मल्लकालमा स्तोत्रकाव्यको रचना पनि प्रशस्त भएको छ । तर यस कालको प्रमुख साहित्यिक विधा थियो नाटक । मल्ल राजाहरू स्वयं नाटचप्रेमी र नाटककार पनि थिए । मनोरञ्जनप्रधान यी नाटकहरूको प्रमुख विशेषता हो भाषाप्रयोग । लोकगीत, नृत्य र वाद्यले आकर्षक भएका मल्लकालीन नाटकहरू बङ्गदेशीय 'यात्रा'को खुलामञ्चशैलीको अभिनयबाट प्रभावित थिए । नाटकहरूमा संस्कृतभाषाको प्रयोग सीमित (नान्दी, पुरुष पात्र) छ, र यसैले यिनलाई मैथिली अथवा हिन्दी नाटक पनि भन्न पाइन्छ । शैलीको दृष्टिले यसमा 'सूत्रधार-प्रेरित' तथा 'सामान्य' दुई किसिमको नाटचप्रयोग पाइन्छ । सूत्रधारघोषित नाटकहरू भक्तपुर-राज्यमा बढी प्रचलित थिए । यस किसिमका नाटकहरूमा सूत्रधारको उद्घोषणा नाटकमा आद्यन्त हुँदै रहन्छ । त्यो बाहेक अन्य रचना काव्य जस्तै हुन्छ । यी नाटकहरूको विषय धार्मिक पौराणिक आख्यानहरू हुन् । नायक-नायिकाप्रधान सामान्य नाटकहरूमा भरत-नाटचशास्त्रीय नियमको पालना पाइन्छ । यी नाटकहरूको कथावस्तु पनि लोकप्रिय पौराणिक उपाख्यानहरू रहेका छन् । कुनै महत् चारित्रिक विश्लेषणको सट्टा साधारण मनोरञ्जन, राजा-रानीहरूको विलासिता तथा शृङ्गार-प्रियता नै यी नाटकहरूको मुख्य उद्देश्य भएकोले परिमाणमा बढी भए तापनि काव्यगुण र मौलिकताको कसीबाट जाँच गर्दा यी नाटकहरू उत्तिकै महत्त्वपूर्ण ठहर्देनन् ।

शाहवंशको आरम्भिक कालदेखि नै संस्कृतकाव्यरचना नेपालमा यथेष्ट भएको प्रमाण पाइन्छ । यो काल ऐतिहासिक काव्यरचनाको दृष्टिले महत्त्वपूर्ण छ । केवल पृथ्वीनारायण शाहको अद्भुत विजयाभियानलाई लिएर समकालीन कविहरूले अनेकानेक काव्य, नाटक, चम्पू आदि लेखेका छन् । पृथ्वीनारायण शाहको राजकवि ललितावल्लभद्वारा रचित **भक्तविजय** र **पृथ्वीन्द्रवर्णोदय** ओजस्वी शैलीमा प्रौढ काव्यरचनाका उत्कृष्ट उदाहरण हुन् । कवि सुवानन्दको **पृथ्वीदिग्विजय**, अग्निधर कविको **गोरक्षविजयतिलक** र वाणीनिधिको **गोरक्षाधीशचम्पू** आदि ग्रन्थहरू पनि ऐतिहासिक दृष्टिले महत्त्वपूर्ण स्तुतिकाव्य हुन् । शाहवंशका प्रत्येक राजाको कालमा दरबारमा संस्कृत कविहरूको सम्मान थियो र उनीहरूले आफ्ना आश्रयदाता राजा र अन्य वीर पुरूषहरूका स्तुतिकाव्य लेखेका छन् । जुन ऐतिहासिक दृष्टिले महत्त्वपूर्ण छन् । कवि वाणीविलासको **प्रशस्तिरत्नावली** राघव शाहको **रणबहादुर-विरुदावली** सुन्दरानन्दको **बहादुरशाहवर्णनम्** तथा **राजेन्द्र-निमन्त्रणा**, रघुनन्दनको **कुँवर वीरराजप्रकाशिका**, गौरीदत्त शर्माको **श्री ५ राजेन्द्रवर्णनम्** यसै किसिमका राजस्तुतिपरक काव्य हुन् । यस कालमा देवदेवीका स्तोत्र,शिलालेखहरू र अन्य किसिमका प्रकीर्ण काव्यहरूको पनि रचना भएको पाइन्छ । यस्ता काव्यहरूमा सुन्दरानन्दको **त्रिरत्नसौन्दर्यगाथा** (प्रकाशित), अनेक भाषाको प्रयोग तथा ऐतिहासिंक वृत्तान्तहरूको उल्लेख हुनाले महत्त्वपूर्ण छ । दैवज्ञकेशरी कविको **कुलचन्द्रिका** काव्य आत्मकथापरक देखिन्छ ।

यस कालमा नाटकक्षेत्रमा पनि प्रशस्त कार्य भए । यसै कालका शक्तिवल्लभ अर्यालको **जयरत्नाकरनाटक** (प्रकाशित) विलक्षण देखिन्छ । यस नाटकमा शाहवंशको लामो ऐतिहासिक वृत्तान्तलाई १० कल्लोल(अङ्क)मा वर्णन गरिएको छ । यसको विशेषता हो केवल संस्कृतभाषाको प्रयोग । मल्लकालीन सूत्रधार प्रधान शैलीमा नै यसको रचना भयो, तथापि

मल्लकालीन नाटकहरूको बढी लोकभाषा-प्रयोगको प्रतिक्रियामा कविले यसलाई 'शुद्ध संस्कृतभाषा-नाटक' मात्र बनाएको छ । यसपछि पं. छविलाल शर्माले **सुन्दरचरित** र **कुशलवोदय** नाटकमा संस्कृत-प्राकृत युक्त प्राच्य-पुरातन नाटकहरूको परम्परालाई पुनर्जीवीत गरेको देखिन्छ। उनको नाटकबाट रचनाकारको श्रेष्ठ काव्यकौशल प्रमाणित हुन्छ ।

काव्य, नाटकको अतिरिक्त यसवेला नेपालमा संस्कृतकाव्य-समीक्षाका ग्रन्थहरूको पनि रचना भएको हस्तलिखित ग्रन्थ सूचीहरूबाट प्रमाणित हुन्छ ।

नेपालमा संस्कृतभाषामा साहित्य-रचनाको परम्परा वर्तमान कालमा पनि संस्कृतका निष्ठावान् र प्रतिभाशाली कवि-पण्डितहरूद्वारा जारी रहेको छ । अद्यतन कालका नेपालमा प्रसिद्ध संस्कृतकविहरूमा स्व. पं. सोमनाथ सिग्देल, स्व. कुलचन्द्र गौतम, स्व. पूर्णप्रसाद ब्राह्मण, तथा पण्डित चूडानाथ भट्टरायका रचनाहरू (केही प्रकाशित) उल्लेखनीय छन् । उनीहरूको काव्यमा परम्परागत शैली र काव्यगुणको समावेश भएको छ। पं. शिवराज आचार्य अनन्यसंस्कृतसेवी विद्वान् हुन् । उनले **काव्यप्रकाशको** टीकालगायत अनेक विद्वत्तापूर्ण संस्कृतग्रन्थहरू प्रकाशित गरेका छन् । मिथिला(महोत्तरी)का पं. सुरेश झाका प्रकाशित अनेक कृतिहरू र **पद्यकौमुदी** आदिमा कवित्व र पाण्डित्यको मणिकाञ्चन-योग हेर्न पाइन्छ। पं. कृष्णप्रसाद घिमिरे बहुमुखी प्रतिभाका धनी नेपालको वरिष्ठ संस्कृतकवि हुन् । उनका अनेक काव्यग्रन्थहरू प्रकाशित छन् । युवा संस्कृतकविमा विष्णु 'आत्रेय'का रचनाहरूमा अत्याधुनिक साहित्य-सृजनको विश्वप्रवृत्तिलाई अँगाल्ने प्रयास देखिन्छ । उनको संस्कृत उपन्यास 'सरला'मा यौन विकृतिको यथार्थ चित्रण र कवितामा मुक्त छन्द (बहुलं छन्दसि)को प्रयोग पाइन्छ । यस किसिमले नेपालमा संस्कृतकाव्य-धारा अद्यावधि आफ्नो जीवन्तताको प्रदर्शन प्रस्ट देखाइरहेको छ ।

ऐतिहासिक दृष्टिले पण्डितराज जगन्नाथलाई संस्कृत-साहित्यको उत्कर्षकालको अन्तिम सूर्य भन्न सकिन्छ । तर संस्कृतमा साहित्य-सृजन त्यसपछि र अहिले पनि अविहत गतिले जारी छ । यस बीसौं शताब्दीमा पनि महान् संस्कृतज्ञ पण्डितहरूले श्रेष्ठ काव्य, नाटक तथा अन्य शास्त्रीय ग्रन्थहरू लेखेका छन्। तर अत्याधुनिक कालमा आधुनिक भाषाहरू सृजनात्मक साहित्यका प्रमुख माध्यम भएकोले संस्कृतका नयाँ काव्य नाटकहरू यिनका कृतिहरूको प्रतियोगितामा निश्चय नै उत्कृष्टतर बन्न सकेनन् । आधुनिक युगको संस्कृत साहित्यनिष्ठा र सांस्कृतिक गौरवको दृष्टिले मात्र लोकप्रिय भएका छन्। मध्यकालमा रचित संस्कृतका श्रेष्ठ गान(स्तोत्र)हरू 'भाषा काव्यको मालामा जटित रत्न भएर नै असीम लोकप्रियता अर्जित गर्न) समर्थ भएका छन् । महाकवि विद्यापतिको देवीस्तुति 'कनकभूधर शिखरवासिनि' तथा तुलसीदासका– 'श्री रामचन्द्र कृपालु भजमन' 'नमामीशमीशाननिर्वाणरूपम्' आदि स्तोत्रको महत्ता र लोकप्रियता यसको प्रमाण हो । आधुनिक युगमा पनि बङ्गालका प्रख्यात साहित्यकार बङ्किमचन्द्रको गीत **बन्दे मातरम्** त भारतमा देशभक्तिको वीजमन्त्र नै भयो र भारतवर्षको राष्ट्रगानसरह सम्मान पाएको छ । तर समग्रमा आधुनिक युगमा रचित संस्कृत-साहित्य पहिले झैं समकालीन भाषाहरूको साहित्यको गुण र परिमाणसँग दाँजिन सक्दैन । साँच्चै भन्ने हो भने अब श्रेण्य (क्लासिकल) संस्कृतकाव्यका वास्तविक उत्तराधिकारी

आधुनिक भाषाहरूका महान् कविहरू रवीन्द्रनाथ ठाकुर (बङ्गला), सुब्रह्मण्यम् भारती (तमिल), जयशङ्कर प्रसाद (हिन्दी), लक्ष्मीप्रसाद देवकोटा (नेपाली)आदि महनीय काव्यकृतिकारहरू हुन् ।

हिन्दीसाहित्यका हजारीप्रसाद द्विवेदी, जानकीवल्लभ शास्त्री आदिका महान् उपन्यास तथा काव्यहरू त वास्तवमा श्रेष्ठ संस्कृतकाव्यको आधुनिक विस्तार नै हो ।

यसरी आज पनि संस्कृतका परम्परागत विद्वन्मण्डलीद्वारा रचित स्तरीय साहित्यरचनाको साथै रिक्थको रुपमा आधुनिक आर्यभाषाका महान् साहित्यकारहरूको अजस्र प्रेरणास्रोत रहेकोले संस्कृतसाहित्य आफ्नो अमरत्वको असल सङ्केत दिँदै छ ।

– कृ. च. मि.

सन्त-सम्प्रदाय– सन्त-सम्प्रदाय संज्ञावाची शब्द हो । सन्त र सम्प्रदाय अलग-अलग दुई शब्दलाई समास गरेर यसको निर्माण भएको छ । समास नगरी काम चलाएमा सन्तको सम्प्रदाय भन्न सकिन्छ । त्यसकारण क्रमश: सन्त र सम्प्रदायको छुट्टाछुट्टै के अर्थ हुन्छ त्यस विषयमा पनि विचार गरौं ।

नेपाल राजकीय प्रज्ञाप्रतिष्ठानले प्रकाशित गरेको नेपाली बृहत् शब्दकोशमा सन्तको अर्थ– "व्यवहार र विषयमा नअल्झी धर्म वा पुण्यकार्यमा लागेको पुरुष, सज्जन व्यक्ति, साधु, सन्यासी" भनेको छ भने सम्प्रदायको अर्थ चार किसिमले गरेको छ र त्यो यस प्रकार छ–

१. "पुरानो समयदेखि गुरुशिष्य परम्पराका रूपमा प्रचलित विशेष धर्म वा मत; गुरुपरम्पराबाट प्राप्त उपदेश वा धर्म ।"

२. "कुनै गुरु-परम्परामा दीक्षित भई विशेष किसिमको धर्म अँगाल्ने व्यक्तिहरूको समुदाय; एउटै धर्म वा मतका अनुयायी ।"

३. "एउटै सिद्धान्त, मत, विचार वा विश्वास भएका मानिसहरूको वर्ग, कुनै मतावलम्बीहरूको समुदाय ।"

४. "कुनै परम्परागत प्रथा, रीति ।"

नेपाली बृहत् शब्दकोशको अर्थ यसप्रकार छ भने गृह्यसूत्र र श्रौतसूत्र नामक ग्रन्थमा पनि सम्प्रदायको अर्थ झन्नै-झन्नै यसै प्रकार पाइन्छ। त्यसबाहेक इसाको सातौं शताब्दीका भवभूतिद्वारा रचित उत्तर-रामचरितको पाँचौं अङ्कको पन्ध्रौं श्लोकमा पनि सम्प्रदाय शब्दको उल्लेख भेट्टिन्छ । भरतको मतअनुसार शिष्ट परम्पराबाट प्राप्त उपदेश नै सम्प्रदाय हो । यसको सर्वप्रचलित अर्थ हो गुरु-परम्पराबाट राम्रोसित उपदेश लिएका वा भनौं दीक्षित भएका व्यक्तिहरूको समूह ।

हिन्दूहरूको लागि पौराणिक ग्रन्थको ठूलो महत्त्व छ । उनीहरूका धेरैजसो विधिव्यवहारका कुरा त्यसैमा आश्रित रहन्छन् । पुराण पनि अठार प्रकारका हुन्छन् । पुराणकै पृष्ठभूमिमा उपपुराण पनि हुन्छन् । उपपुराणको सङ्ख्या पनि अठार नै हुन्छ । तर विचारणीय प्रश्न के छ भने खास खास महापुराण र उपपुराणको सूची बाहेक धेरैको सूचीकरणमा वैकल्पिक व्यवस्था पाइन्छ । त्यसैकारण पुराण र उपपुराणको सूचीमा समानता पाइँदैन । यिनै पौराणिक ग्रन्थमध्ये पर्ने पद्मपुराण पनि एक हो । पद्मपुराणका अनुसार कलियुगमा हुने भनी घोषित गरिएका चार प्रकारका वैष्णव सम्प्रदाय अर्थात् श्रीसम्प्रदाय, मध्वसम्प्रदाय, रुद्रसम्प्रदाय र सनकसम्प्रदायको उल्लेख त्यहाँ देख्न पाइन्छ । त्यसमा सम्प्रदायविहीन भएर गरिएको सबै कार्य निष्फल हुन्छ पनि भनिएको छ ।

सम्प्रदायविहीना ये मन्त्रास्ते निष्फला मता: ।
अत: कलौ भविष्यन्ति चत्वार: सम्प्रदायिन : ॥

श्रीमध्व-रुद्र-सनकाः वैष्णवाः क्षितिपावकाः ॥

पुराण जस्तै अति ख्याति पाएका शास्त्रमा तन्त्रशास्त्र पनि आउँछ । त्यसमध्ये शक्तिसङ्गमतन्त्र पनि एक मानिन्छ । यसको उल्लेख तन्त्राचार्य गोपीनाथ कविराजले आफ्नो तान्त्रिक साहित्य नामक प्रसिद्ध ग्रन्थमा गरेका छन् । शक्तिसङ्गमतन्त्रको प्रथम खण्डको अष्टम पटलमा पनि वैखानस, राधावल्लभी, गोकुलेश, वृन्दावनी, पाञ्चरात्र, वीरवैष्णव, रामानन्दी, हविष्याशी, निम्बार्क र भागवत गरी जम्मा दश प्रकारका वैष्णवको उल्लेख पाइन्छ .

वैखानसः सामवेदादौ श्रीराधावल्लभी तथा ।
गोकुलेशो महेशानि तथा वृन्दावनी भवेत् ॥
पाञ्चरात्रः पञ्चमः स्यात् षष्ठ श्रीवीर वैष्णव : ।
रामानन्दी हविष्याशी निम्बार्कश्च महेश्वरि ।
ततो भागवतो देवि दश भेदाः प्रकीर्तिताः ॥

यी त भए वैष्णवहरूका सम्प्रदाय । यसैप्रकार शिखी, मुण्डी, जटी, एकदण्डी, द्विदण्डी, त्रिदण्डी र वीरशैव नाम गरेका सात प्रकारका शैव सम्प्रदाय अर्थात् पाशुपत सम्प्रदायका नाम पनि त्यहाँ पाइन्छन् ।

शिखी मुण्डी जटी चैव द्वित्रिदण्डी क्रमेण च ।
एकदण्डी महेशानि वीरशैवस्तथैव च ॥
सप्त पाशुपताः प्रोक्ता : .... ॥

नेपालमा पाइएको पशुपति छत्रचण्डेश्वरको छेउमा रहेको शिलालेखमा मुण्डश्रृङ्खलिक पाशुपताचार्यको जुन उल्लेख पाइएको छ त्यो सम्भवतः यसै मुण्डी सम्प्रदायभित्र पर्दछ ।

अहिलेसम्म हामीले सन्त र सम्प्रदाय शब्दको अलग-अलग अर्थको संक्षेपमा अध्ययन गर्‍यौं र सामूहिक रूपमा त्यसलाई 'सन्त-सम्प्रदाय' भन्ने सिङ्गो शीर्षक मानेमा सन्तको सम्प्रदाय भन्ने अर्थ आउँछ भन्ने पनि बुझ्यौं । अब प्रश्न उठ्तछ सन्त भनेको के हो ? अहिले जति अर्थ सन्तको विषयमा प्रस्तुत भयो त्यति नै ज्ञान पर्याप्त छ वा त्यसभन्दा अघि जानुपर्दछ ? सम्भवतः सम्प्रदायविशेषको विषयमा केही मात्रामा क्षुधातृप्तिको अनुभव गरिए तापनि सन्तप्रतिको जिज्ञासा भने अधुरै रहेजस्तो प्रतीत हुन्छ । अतः सन्त शब्दको विषयमा अरू जानकारी हुनु नितान्त आवश्यक छ । हुनत सन्त शब्द हाम्रो लागि कुनै नौलो शब्द होइन र दैनिक व्यवहारको बोलचालमा आइरहने सुपरिचित शब्द हो । सन्त शब्द हाम्रो जनजीवनमा यति राम्रोसित भिजेको भए पनि त्यसको वास्तविक तत्त्व अर्थात् तात्त्विक अर्थसित भने हामी अपरिचित नै छौं भनेमा अत्युक्ति हुनेछैन ।

हाम्रो वाङ्मयमा सन्त शब्द कसरी आयो त्यसमा विचार गर्न राष्ट्रवादको सीमित घेराभन्दा बाहिरको क्षितिजमा पनि विचरण गर्नुपर्ने देखिन्छ ।

सन्त शब्दको प्रयोग कालिदास र भर्तृहरि जस्ता विद्वान्‌ले पनि गरेका छन् । कालिदासले सन्त शब्दको व्याख्या यसप्रकार गरेका छन्–

सन्तः परीक्ष्यान्यतरद्‌भजन्ते मूढः पर प्रत्ययनेयबुद्धिः ।
– मालविकाग्निमित्र १/२

उनको व्याख्या यसप्रकार देखिन्छ भने भर्तृहरि पनि उनकै जस्तो कुरा भन्दछन्–

सन्तः स्वयं परहिते विहिताभियोगाः ।

यी दुवैको भनाइअनुसार त्यस्ता व्यक्ति सन्त मानिन्छन् जो सदा परहितमा संलग्न रहन्छन् । यसबाट यो अनुमान गर्न सकिन्छ– परोपकारी जोसुकै व्यक्ति भए पनि त्यसलाई सन्त भने हुन्छ । तुलसीदासले आफ्नो रामायणको उत्तरकाण्डमा–

जानेहु सन्त अनन्त समाना

भनेका छन् । गरीबदासले भने

साईं सरीखे सन्त हैं या में मीन न मेख ।

भन्ने वाक्य प्रयोग गरेका छन्। पलटूदासले–

सन्त और राम कौ एक कै जानिये ।
दूसरा भेद ना तनिक आनै ।

भनेका छन्। यसबाट यो सिद्ध भयो सन्त शब्दको विषयमा सबैको एकमत छ। तर डा. हजारीप्रसाद द्विवेदीले आफ्नो प्रसिद्ध कृति **सन्तसाहित्य की भूमिका**को अध्याय ३, पृष्ठ ३०-३१ मा कबीर आदि सिद्ध योगीहरू तथा नाथपन्थीहरूबाट प्रभावित निर्गुणोपासक योगीलाई मात्र सन्त भन्ने पदवी दिएका छन् भने अर्कोतिर प्रोफेसर महादेव गोविन्द रानाडे जस्ता आलोचकले दक्षिणभारतमा प्रचलित विट्ठल-सम्प्रदायमा प्रचलित सन्त एउटा पारिभाषिक शब्द हो जुन शब्दको प्रयोग बारकरी सम्प्रदायको लागि मात्र भएको पाइन्छ भनेका छन् । यहाँ सन्त शब्दको विषयमा उत्तर र दक्षिणको मतभिन्नता पाइयो। यसमा किन यस्तो भयो त्यसमा विचार गर्नु आवश्यक देखिन्छ । दक्षिणको सन्तपरम्पराको प्रारम्भ चक्रधर ज्ञानेश्वरबाट अर्थात् इसाको तेह्रौं शताब्दीदेखि हुन्छ भने हिन्दी सन्तपरम्पराको प्रारम्भ त्यसको करीब चार शताब्दीपछि कबीरबाट हुन्छ । भक्तिसम्प्रदायको लहर पहिले दक्षिणबाट उठ्यो र त्यसपछि उत्तरमा फैल्यो। त्यसको पुष्टिको लागि पद्मपुराणको यो उद्धरण दिन सकिन्छ ।

उत्पन्ना द्रविडे चाहं कर्नाटे वृद्धिमागता ।
स्थिता किञ्चिन्महाराष्ट्रे गुर्जरे जीर्णतां गता ॥

– पद्मपुराण, उत्तराखण्ड ५०-५१

डा. पीताम्बरदत्त बडथ्वाल भन्दछन्– हिन्दी सन्तपरम्पराको उत्स अर्थात स्रोत रामानन्दमा थियो । रामानन्द, रामानुज, मध्वाचार्य, निम्बार्क आदि दाक्षिणात्य आचार्यहरूको दार्शनिक परम्परामा थिए । त्यस समयको इतिहासले पनि त्यसै कुराको पुष्टि गर्दछ । पहिले तमिल र कन्नडमा सन्तपरम्पराको प्रारम्भ भयो । त्यसपछि महाराष्ट्र हुँदै उत्तरमा पनि यो परम्परा चल्यो । कबीरको जन्म हुनुभन्दा पहिले नै ज्ञानेश्वर आदि सन्तले काशीको यात्रा गरिसकेका थिए। उत्तरमा नामदेवले त्यससमय ख्याति पाइसकेका थिए। तर विचारणीय प्रश्न के छ भने परशुराम चतुर्वेदीजस्ता आलोचकले त्यस मतलाई स्वीकार गरेका छैनन्। उनको मतअनुसार उत्तरको सन्तपरम्परा स्वतन्त्र हो र दाक्षिणात्य सन्तपरम्पराको त्यससित कुनै सम्बन्ध छैन । भनाइको तात्पर्य हो दाक्षिणात्यबाट उत्तरको सन्त परम्परा प्रभावित छैन। भिन्न-भिन्न युगमा विशिष्ट विचारका तरङ्गहरू उठ्तछन् र ती देश, काल र परिस्थितिअनुसारको मर्यादाको उल्लङ्घन गरेर फैलन्छन् (**उत्तरी भारत की सन्त-परम्परा**)। त्यसैकारण अलग-अलग ठाउँमा त्यस्तै मूल फुटेका देखिन्छन्। चतुर्वेदीको यो कथन केही मात्रामा प्रान्तीयताको भावनाले प्रेरित देखिन्छ । वास्तविक रूपले विचार गरेको खण्डमा कसले कसबाट कति ऋण ग्रहण गऱ्यो त्यो स्वीकार गर्न कसैलाई पनि हीनताको भावना नहुनुपर्ने हो ।

कसलाई सन्त भन्ने त्यस विषयमा हिन्दीका आलोचकहरूको मत त्यति स्पष्ट छैन । उनीहरूको अपेक्षा अन्य भाषाका दाक्षिणात्य आलोचकहरूको मत केही स्पष्ट देखिन आउँछ । मराठीभाषाको सन्तसाहित्यका आलोचक नरहरि रघुनाथ फाटकले **ज्ञानेश्वर वाङ्मय आणिकार्य**नामक आफ्नो रचनामा भक्तिमार्ग, आध्यात्मिक जीवनधारणा र लोकजीवन-सुधारमा आस्था वा लगन यी तीन

कुरा सन्तपनमा हुनुपर्ने गुण हुन् भनेका छन् । उनको मतअनुसार यी तीनै गुण प्राचीन कालका चक्रधरदेखि लिएर तुकडोजीसम्म पाइन्छन् । दक्षिणमा यस प्रकारको स्पष्ट मत भए पनि हिन्दीसाहित्यमा यो कुरा पाइँदैन । हिन्दीमा निर्गुणोपासक मात्र सन्त भनिन्छ । हिन्दीसाहित्यमा सन्त, सूफी र भक्त यी तीन भेद मानिएका छन् । वास्तवमा विचार गर्ने हो भने भक्तिसम्प्रदायकै यी तीन भेद हुन् । यस्तै विचारधाराले गर्दा पूनाको पेशवाई चोला त्यागेर उत्तरमा आएका घटरामायनकार शामराव पेशवा अर्थात् तुलसी साहिबको हिन्दीमा ठूलो सम्मान भएको छ । यिनको समय इसाको अट्ठारौं शताब्दीको उत्तरार्धदेखि उन्नाइसौं शताब्दीको पूर्वार्धतिर मानिन्छ । तर बितेका चार सय वर्षदेखि हिन्दीभाषाको जनजीवनमा अम्लान रूपले प्रभावित पार्ने रामचरितमानसका रचयिता तुलसीदासलाई बोलचालमा सन्त भनिए पनि सन्तको गणनामा सर्वतोभावेन लिइएको छैन । मीरा र सूरदास पनि सन्तको सूचीमा आउन सकेका छैनन् र भक्तमा आउँछन् । यो आश्चर्य लाग्ने नै कुरा त्यहाँ भएको देखिन्छ । नेपाली-साहित्यमा पनि हिन्दीसाहित्यको जस्तो पङ्क्तिभेद आइसकेको अनुमान हुन्छ । त्यसैकारण निर्गुणोपासक शशिधर र ज्ञानदिल आदि जस्तालाई सन्त भन्दा कसैलाई आपत्ति नभए पनि रामका उपासक गुणराजलाई सन्त भन्यो भने श्रोतृवर्गलाई अवश्य हाँसो उठ्नेछ । यिनको कुरै छोडौं, भानुभक्तलाई यो पदवी धारण गराए पनि त्यै कुरा दोहोरिनेछ ।

वास्तवमा विचार गरेर हेरेको खण्डमा दाक्षिणात्यहरूले प्रयोग गरेको सन्त शब्द ज्यादै व्यापक देखिन्छ र त्यसमा भक्त पनि समाविष्ट हुन सक्तछन् । तर विचार गरेर ल्याए हिन्दीको पङ्क्तिभेद पनि अर्थपूर्ण छैन भन्न सकिँदैन । कारण– शुद्धाद्वैतवादी र भगवत्पन्थमा यो भेद व्यावहारिक देखिन आउँछ । दाक्षिणात्यहरूमा उत्तरको जस्तो स्पष्ट भेदको समस्या थिएन । त्यसकारण उनीहरूले आफूलाई सुहाउने व्याख्या गरे र सबैको लागि एउटै सन्त शब्दको प्रयोग भयो । त्यसको कारणमा उनीहरू भन्दछन्– सन्त शब्दको उत्पत्ति 'सत्' शब्दबाट भएको हो भन्ने कुरामा कुनै सन्देह छैन । सत् शब्द पहिले वर्तमान वा विद्यमानको अर्थमा आउँथ्यो । त्यसको मूल अर्थमा क्रमशः परिवर्तन आएपछि यो अनेकार्थक भयो । उनीहरूको यस कथनको पुष्टि हामी पनि खोजेको खण्डमा पाउन सक्तछौं । गीताको सत्रौं अध्यायका २३, २६ र २७ औं श्लोकलाई नै यहाँ लिन सकिन्छ । तेइसौं श्लोकमा–

ॐ तत्सदिति निर्देशो ब्रह्मणस्त्रिविध स्मृतः ।
ब्राह्मणास्तेन वेदाश्च यज्ञाश्च विहिताः पुरा ॥

भनिएको छ भने २६ सौं श्लोकमा–

सद्भावे साधुभावे च सदित्येतत् प्रयुज्यते ।
प्रशस्ते कर्मणि तथा सच्छब्दः पार्थ युज्यते ॥

भनिएको छ । त्यसैप्रकार सत् शब्दको अर्थ २७ औं श्लोकमा यसप्रकार गरिएको छ–

यज्ञे तपसि दाने च स्थितिः सदिति चोच्यते ।
कर्म चैव तदर्थीयं सदित्येवाभिधीयते ॥

भनाइको तात्पर्य हो– यज्ञ, दान, तप गरिरहनुलाई सत् भन्दछन् । त्यसको लागि गरिने कर्मलाई पनि सत्शब्दको प्रयोग हुन्छ । ब्रह्म सत्को कारण हो । उसको अस्तित्वमा कुनै बाधा हुँदैन । त्यसै कारणले सत् (हुनु वा रहनु) यस शब्दको मूल अर्थले प्राचीन वाङ्मयमा चोखो ब्रह्म शब्दसित आफ्नो नाता जोडेको देखिन्छ । यति मात्र होइन त्यसका

साँचो, ठीक, टिकाउ अर्थात् अनाशवान् जस्ता अनेक पर्यायवाची शब्द छन् जुन हेरेर सत् शब्दको अर्थ राम्रो, असल भन्ने पनि गर्न सकिन्छ । संस्कृतमा सत् शब्दको प्रयोग प्राय: बहुवचनमा भएको पाइन्छ । नेपालीमा प्रयोग हुने सन्त शब्द पनि आदरार्थी भएको हुँदा प्राय: बहुवचनमै प्रयोग भएको माने पनि हुन्छ । सत्को सन्त कसरी बन्यो त्यसमा विचार गर्नु आवश्यक हुन आउँछ । सर्वप्रथम सत्को बहुवचनमा सन्त शब्दको प्रयोग मराठीभाषामा भयो र त्यसपछि हिन्दीमा आयो । हिन्दीबाट नेपालीभाषामा आउनु कुनै गाह्रो कुरा होइन भन्ने पनि एउटा मत हुन सक्तछ । तर त्यति चाँडै निर्णय दिनु युक्तिसङ्गत होला जस्तो लाग्दैन । सन्त शब्द नेपालीभाषामा सोझै संस्कृतभाषाबाटै आएको पनि हुन सक्तछ । कारण कालिदास र भर्तृहरिका उद्धरणको चर्चा पहिले नै गरिसकेका छौं । कालिदास र भर्तृहरिले सन्त शब्दको प्रयोग गर्नुभन्दा पहिले पनि सन्त शब्दको प्रयोग भएको हामी पाउँछौं । त्यसकारण नेपाली- वाङ्मयमा सन्त शब्द हिन्दीबाटै आएको हो भनेर किटुवा गर्न मिल्दैन । अर्को विचारणीय प्रश्न के छ भने पहिले चर्चा गरिएजस्तै मराठीभाषामा सत् शब्दको बहुवचनमा सन्त शब्दको प्रयोग भएको छ । नेपालीमा सत् शब्दको बहुवचन सन्त होला जस्तो लाग्दैन । संस्कृतमा सत् शब्दसित मेल खाने स्वतन्त्र सन्त शब्द हुँदा हुँदै यो द्रविडप्राणायाम गरिरहनुपर्ला जस्तो पनि देखिँदैन । सत् शब्द जुन अर्थमा प्रयोग त्यहाँ भएको छ ठीक त्यसै अर्थसित मेल खाने व्याख्या संस्कृतको सन्त शब्दको विषयमा पनि गर्न सकिन्छ । सत् र सन्तको स्वरूप र कार्य थाहा पाउन त्यसको व्याख्या गर्नु आवश्यक देखिन्छ । कारण सत्को अवतार मानिने सन्त शब्द आजकाल त्यसको प्रतिकूल आलोचनाको विषय बनेको पनि हामी पाउँछौं । सन्त शब्दले आजको साधारण अर्थमा स्त्री-पुत्रादि परिवार अर्थात् गृहस्थी छोडेर दुनियाँसित विरक्तिएका मनुष्यको कल्पनालाई हाम्रा सामुन्ने उपस्थित गराउँछ । कारण— हाम्रो साधारण बोलचालको भाषामा जसले गृहस्थी छोडेर शरीरमा खरानी दलेको हुन्छ, नाङ्गै-भुतुङ्गै बसेको हुन्छ, जटाजूट पालेको हुन्छ वा खास किसिमको वस्त्रधारण गरेको हुन्छ त्यस्ता व्यक्तिलाई साधु, सन्त अथवा वैरागी भन्ने प्रथा चलेको छ । सन्त जस्तै वैरागी शब्द पनि आज निन्दाको अर्थमा प्रयुक्त भएको पाइन्छ । सन्तका साथमा महन्त शब्दको पनि दुरुपयोग भएको हामी पाउँछौं । संस्कृतमा श्रेष्ठ शब्दलाई बुझाउने महत् शब्द छ र त्यसैको बहुवचनमा महान्त हुन्छ र यसै महान्त शब्दको लोकभाषामा महन्त भयो र त्यै आजको महन्त हो । तर प्रारम्भमा यसको जे अर्थ भए पनि आज त्यो नेपाली समाजमा सम्बद्ध संस्थानले तोकिदिएको वृत्तिभोगीको रूपमा आएको छ । आज साधु, सन्त, महन्तको यस्तो अर्थ भए पनि प्राचीन वाङ्मयमा यिनलाई जगत्को कल्याणकारकको रूपमा लिइएको थियो । छान्दोग्योपनिषद्मा 'साम' शब्दको वर्णन छ जसमा सामको उपासना उत्तम अर्थात् साधु हो र जुन खराब छ त्यो असाम अर्थात् असाधु हो भनिएको छ ।

> समस्तस्य खलु साम्न उपासनं साधु यत्खलु साधु । तत्सामेत्याचक्षते । यदसाधु तदसामेति ।
>
> – छान्दोग्योपनिषद् अध्याय २ मन्त्र १-५

यस मन्त्रमा दुष्टता, आततायी पन र औद्धत्यको अभावलाई साधु भनिएको छ । बृहदारण्यकोपनिषद्ले पनि

> साधुकारी साधुर्भवति ।

भनेको छ । यो त भयो सन्तसँग मिल्ने साधु शब्दको व्याख्या । त्यसकारण सन्त

शब्दकै विषयमा अझै विचार गर्नु आवश्यक देखिन्छ । तैत्तिरीयोपनिषत्मा सन्त शब्दको व्याख्या यसप्रकार पाइन्छ–

असन्तेव स भवति असद्ब्रह्मेति वेद चेत् ।
अस्ति ब्रह्मेति चेद् वेद सन्तमेनं ततो विदु :॥

भनाइको तात्पर्य हो– जसले ब्रह्मको अस्तित्वलाई मान्दैन त्यसले आफ्नै अस्तित्वको विषयमा पनि अमान्यता प्रकट गर्दछ । परन्तु जसले ब्रह्म छ भनेर स्वीकार गर्दछ उसको अस्तित्वका विषयमा कुनै शङ्का गर्ने ठाउँ रहँदैन र त्यै व्यक्ति सन्त कहलाउँछ । शङ्कराचार्यले पनि आफ्नो भाष्यमा सूक्तिको व्याख्या गरेका छन् । उनको व्याख्याअनुसार ब्रह्मको अस्तित्वलाई स्वीकार गर्दछ त्यो सदाचारी र जो ब्रह्मको अस्तित्वलाई स्वीकार गर्दैन त्यो दुराचारी हो ।

यी त भए उपनिषत्का कुरा । **महाभारतमा** पनि सन्त शब्दको प्रयोग अनेक ठाउँमा आउँछ ।वनपर्वमा सावित्री यमकोसाथ पछिपछि गइरहेको समयको प्रसङ्गमा–

तस्मात् सन्तो धर्ममाहुः प्रधानम् ।

भन्ने वाक्य आउँछ । भनाइको तात्पर्य हो सन्तहरू धर्मलाई श्रेष्ठ मान्दछन् । त्यहीं अर्को प्रसङ्ग छ–

सन्तस्त्वेवाप्य मित्रेषु दयाप्राप्तेषु कुर्वते ।

अर्थात् सन्तहरू सबैप्रति अद्रोह र मैत्री मात्र राख्तछन् । यस्ता अनेक प्रसङ्ग त्यहाँ छन् जसमा भनिएको छ– मनुष्यलाई आफूप्रति त्यति भरोसा हुँदैन, तर सन्तप्रति उनीहरू पूर्ण रूपले विश्वस्त रहन्छन् । त्यसैकारण सबै सन्तबाट प्रेमको आशा राख्तछन् । सन्त कहिल्यै कसैसँग द्वेष गर्दैन । यस्तै कारणले गर्दा उसप्रति सबैको विश्वास हुन्छ । त्यसमा अझै भनिएको छ– सूर्यको गति, पृथ्वीको स्थिरता, भूत र भविष्यत् कालको व्यवस्था आदि घटनाहरू सन्तमहिमाले नै व्यवस्थित हुन्छन् । **महाभारतको** वनपर्वको अन्तमा यक्षको एउटा प्रश्न देखिन्छ–

का दिक् ?

अर्थात् दिशा कुन हो ? त्यसको उत्तरमा–

सन्तो दिक्

अर्थात् सन्त नै दिशा हो भनिएको छ । भनाइको तात्पर्य हो– सन्त नै जनताका सच्चा मार्गदर्शक हुन् । अर्थात् सन्तको व्यवहार नै लोकहितको दिशा हो भन्ने कुराको सूचना यहाँ मिल्यो ।

यस बाहेक पुराण जस्तै मानिने **योगवासिष्ठ** नामक दार्शनिक ग्रन्थमा जीवन्मुक्त, साधु, पण्डित, शिष्ट, प्राज्ञ, बुद्ध आदि अनेक शब्दको प्रयोग गरेर सन्तको वर्णन गरेको हामी पाउँछौं । **योगवासिष्ठमा** जम्मा छ प्रकरण छन् जसमा निर्वाण-प्रकरण पनि एक हो । निर्वाण-प्रकरणको उत्तरार्धको ९८ औं अध्ययामा साधु-सन्तको वर्णन आउँछ । **योगवासिष्ठको** मतअनुसार जुन विवेकी विरक्त हुन्छ उसलाई लोभ-मोहादि शत्रुले छुन सक्तैनन् । अर्थात् ती शत्रु त्यसै बिलाएर जान्छन् । त्यस्ता सन्त इष्टप्राप्तिबाट तुष्ट हुँदैनन् । उनीहरू विषयसमूहको सङ्ग्रहमा लाग्दैनन् । सन्तहरू अर्काको कारणबाट उद्विग्न हुँदैनन् र अर्कालाई पनि उद्विग्न पार्दैनन् । उनीहरूको सबै आचारव्यवहार रमणीय र सुखावह हुन्छ । त्यति मात्र होइन उनीहरू अन्यन्त प्रिय र सौम्य अर्थात् मृदुभाषी हुन्छन् । भनाइको तात्पर्य हो– उनीहरूको व्यवहार सबैका प्रिय बान्धवको जस्तो हुन्छ । शास्त्रार्थमा उनीहरूलाई अधिक रुचि हुन्छ । जनताको पापको उपशमन गराउन समर्थ त्यस्ता सन्तले जनतालाई आफ्नो गुणले वशीभूत पारेका हुन्छन् । त्यति मात्र होइन राजाको देशघातक क्षोभ अर्थात्

बौलट्टीपना, अकाल, देशमा शत्रुको आक्रमण, जनक्षोभ आदि जस्तै आपत्ति आइपरे पनि पर्वतले भूकम्पको धक्का सहेझैं गरेर नहडबडाईकन त्यसको निराकरण गर्दछन्–

भूभृद्भङ्गकरं धीरा देश भङ्गदमाकुलम् ।
रोधयन्त्यायतं क्षोभं भूकम्पमिव पर्वताः ॥

यस्ता सन्त विपत्तिमा उत्साह र सम्पत्तिमा सुख दिलाउने खालका हुन्छन् । त्यसकारण सन्तलाई जो सर्वसङ्गपरित्यागी र आत्मसुखमा मात्र तल्लीन हुने व्यक्ति मान्दछन् तिनको निमित्त योगवासिष्ठको यो उक्ति चुनौतीको रूपमा उपस्थित हुन आउँछ। यसबाट यै सिद्ध भयो– सत् शब्द र सन्त शब्द एक-अर्काका पर्यायवाची हुन् । त्यसैकारण हामी कतै सन्तसमागममा गयौं भने सत्सङ्गमा जाने भन्दछौं ।

अमरकोशनामक ग्रन्थ विद्वान्हरूको लागि कुनै नौलो कुरा होइन । अमरकोशकारले सत् शब्दको २२ पर्यायवाची शब्द दिएर त्यसलाई स्पष्ट पारेका छन्–

विद्वान् विपश्चिद् दोषज्ञः सत् सुधीः
कोविदो बुधः ।
धीरो मनीषी ज्ञः प्राज्ञः सङ्ख्यावान्
पण्डितः कविः ॥
धीमान् सूरिः कृती कृष्टिः लब्धवर्णो
विचक्षणः ।
दूरदर्शी दीर्घदर्शी .... ।

त्यसैप्रकार हेमचन्द्रले पनि २४ पर्यायवाची शब्द दिएर आफ्नो ग्रन्थमा सत् शब्दसित मिल्ने शब्दको उल्लेख गरेका छन्। हेमचन्द्रको समय इसाको ११ औं शताब्दी हो । अर्थात् यिनको समय १०८८ देखि ११७२ मानिएको छ । उनले शब्दानुशासननामक ग्रन्थ लेखेका छन्। यसमा ८ अध्याय छन् र तिनमा ४५०० सूत्र छन् । यसको अन्तिम अध्यायमा प्राकृत व्याकरण पनि समाविष्ट छ । यसै ग्रन्थमा उनले–

विद्वान् सुधीः कविविचक्षणलब्धवर्णाः
ज्ञः प्राप्तरुपकृतिकृष्टचभिरूपधीराः ।
मेधाविकोविदविशारदसूरिदोष
ज्ञः प्राज्ञपण्डितमनीषिवुधः प्रबुद्धः ॥

भनेर व्याख्या गरेका छन्। यी सबैको अर्थ यहाँ दिनु आवश्यक छैन । तर केही शब्दको अर्थ दिएमा त्यति अप्रिय पनि होला जस्तो लाग्दैन । यिनमध्ये सङ्ख्यावान्को अर्थ हो– जसको ज्ञान सम्यक् हवस् । कृष्टिको अर्थ हो विवेकी र लब्धवर्णको प्रसिद्ध । कोशकार अमरले यी शब्दलाई ब्रह्मवर्गमा राखेका छन् भने शब्दानुशासननामक ग्रन्थका रचयिता हेमचन्द्रले ती शब्दलाई सत्यवर्गमा राखेको हामी पाउँछौं । यसभन्दा अतिरिक्त दुवैको व्याख्या एकै प्रकारको देखिन्छ । आचार्य शङ्करले पनि शान्त वृत्ति भएका र उदार अन्तःकरण भएका सन्तले वसन्तऋतुले जस्तै लोकहित गर्दछन् भनेका छन्–

शान्ता महान्तो निवसन्ति सन्तो
वसन्तवल्लोकहितं चरन्तः ।
तीर्णाः स्वयं भीमभवार्णवं जना–
नहेतुनान्यानपि तारयन्त : ॥

यी त भए शास्त्रीय परम्पराका कुरा। स्वयं नेपालमा प्रचलित जोसमनी-सम्प्रदायका अनुयायीहरूले पनि सन्त शब्दको प्रयोग गरेको हामी पाउँछौं । यस सम्प्रदायका सर्वाधिक ख्याति पाउने व्यक्ति शशिधर हुन् । उनले आफ्नो रचनामा सन्त शब्दको प्रयोग यसप्रकार गरेका छन्–

जो कहे सन्त सत्यै कहे,
शास्त्र विचारै विरला कोई ।
कहनि बात सहज है,
करनि करी जावै साँचा सोई ॥
कहि कहि सास्त्र बने हैं
कहनि बात अनन्त

बुझ बुझै तो बूझ एक है
रामको बुझै चेतो सन्त ॥

सच्चिदानन्द-लहरीको 'नीतिभेदन शब्द'नामक रचनामा उनले सन्तशब्दको प्रयोग यस प्रकार गरेका छन् भने एउटा रागवाणीको अन्तमा–

कहे शशिधर सुन भाई साधु
अगमकि बारा षोलिजाई ।
गुरु शब्द सत्सङ्ग सत्मार्ग
गुरुकृपाविना कोहि नपाई ॥२०॥

भनेर सत्सङ्ग र सन्मार्गको उल्लेख गरेका छन् । उनैको रचनामा सन्त,सद्गुरु र साधुको पनि प्रयोग भएको छ । उनको अर्को रचना यसप्रकार छ–

अब सन्तु सतगुरु वोषति ल्याई ।
भवरोगी विविधा लागि सबजन रोगी भाई ।
वोषति पेवै काया जन कि सब रोगी मेरे भाई ॥
.... ॥

उनी अगाडि अझै भन्दछन्–

कहे शशिधर सुन भाई साधु
वैदे शरणमा जाई ।
जिन षावै सो वोषति
भवरोग छुटि जाई ॥
अब सन्तु सतगुरु वोषति ल्याई ॥

शशिधरले यहाँ सन्तलाई सन्तु पनि भनेका छन् । यो प्रेमवश प्रयोग गरिएको शब्द हो । कारण हाम्रो बोलचालको भाषामा त्यस्तो प्रयोग पाइन्छ । उदाहरणको लागि कसैको नाम राम अथवा श्याम छ भने स्नेहसाथ सम्बोधन गर्दा रामु अथवा श्यामु भनिन्छ । शशिधरले सन्त शब्दको प्रयोग यसप्रकार गरेका छन् भने प्रधानमन्त्री जङ्गबहादुर अथवा आदिकवि भानुभक्तका समसामयिक ज्ञानदिल दासले पनि सन्त शब्दको प्रयोग गरेको हामी पाउँछौं–

सतलोकके षेति हमारो
चौध लोक सै हामु न्यारा ।
अगमपुरके ध्यान धरतो
मै सतपुरुषकि प्यारा हो मेरे सन्तु ।
.... ।
.... ।

त्यसैमा अगाडि उनी भन्दछन्–

अगम निगम कि गम करिलेना
सतसङ्गतके सारा हो ।
कहे गरीब ज्ञानदिल दास
गगनके बात अपारा हो मेरे सन्तु ॥

भजनसङ्ख्या ६ मा उनले सन्त शब्दको प्रयोग यसप्रकार गरेका छन् भने त्यसै प्रकार भजनसङ्ख्या २७ मा उनी भन्दछन्–

कहे गरीब ज्ञानदिल दास
अगम निगमके बानी ।
कोही एक मुनिजन भेद बतावै
सतगुरु पद यो जानी ॥

यस रचनामा ज्ञानदिलले सन्त होइन सतगुरु शब्दको प्रयोग गरेका छन् । जोसमनी-परम्परामा रहेका व्यक्तिहरूका रचनाबाट पनि सन्त, सद्गुरु वा सत्गुरु, सत्सङ्ग आदि शब्दको प्रयोग संस्कृत-वाङ्मयमा जसरी भएको छ त्यसै गरी यहाँ पनि भएको हामी पाउँछौं । नेपालमा प्राचीन समयदेखि आजसम्म संस्कृत-वाङ्मयको पठन-पाठनको परम्परा रही आएको छ । अत: हाम्रो भाषामा सन्त शब्द संस्कृत बाहेक अन्यछिमेकी भाषाबाट लिइएको हो भनेर किटुवा गर्नु युक्तिसङ्गत देखिन आउँदैन । हुन सक्तछ, हाम्रो भाषामा अन्य भाषाको पनि केही तुस भेटिएला त्यो अर्कै कुरा हो । तर सन्त भने संस्कृतबाटै आएको चोखो शब्द हो । यसमा कुनै सन्देह छैन ।

अब हामी सन्त कसलाई भन्ने र सन्त-सम्प्रदाय भनेको के हो भन्ने विषयमा

छोटकरीमा भन्न सक्छौं– निर्गुणोपासक महापुरुष सन्त हुन् र तिनले मानेको वा अनुसरण गरेको सम्प्रदाय सन्त-सम्प्रदाय हो ।

-ज. ला. श.

सन्तसाहित्य– दक्षिण-भारतको तमिलनाडुतिर, इसाको दोस्रो शताब्दीदेखि नै क्षीण रूपमा एक सन्त-परम्परा र साहित्य स्थापित हुन गइरहेको थियो, जसको विकास नायनार शैव र आलवार वैष्णव मतावलम्बीहरूबाट छैटौं-सातौं शताब्दीमा मात्र गराइयो। सन्तसाहित्यको विकासमा यिनको भूमिकाको चर्चा गर्ने स्थान यहाँ छैन, तर यति त भन्न सकिन्छ– गोरखनाथदेखि ज्ञानेश्वरसम्मका सन्तहरूको परिचय तमिल सन्तहरूको भावनासित निश्चय नै थियो । तमिलनाडुतिर शैव सन्तहरूको सङ्ख्या ६३ थियो भने तमिलकी मीरा भनिने आण्डाल(आठौं शताब्दी)सहितका प्रमुख वैष्णव सन्तहरूको सङ्ख्या १२ थियो । यिनको साहित्य पनि मनग्गे छ । नम्मालवार भन्ने शठकोपका लगभग १००० पदहरू दिव्यप्रबन्धम्नामक ग्रन्थमा परेका छन् । त्यसैमा, अन्य सन्तहरूको लगभग ३००० कविताको साहित्य पनि सङ्कलित छ । आफ्नो पार्थिव शरीरलाई रङ्गनाथमा अर्पित गर्ने आण्डालका तिरुप्पाय र नाच्चियार तिरुमोणि निकै प्रसिद्ध सन्तकृति मानिन्छन् ।

सिद्धहरू बाहेक नाथपन्थीहरूमा गोरखनाथको योगदान सर्वाधिक छ । यिनीद्वारा रचित ४० ग्रन्थको नाम बताइन्छ जसमा– सबदी, पद, सिष्यादरसन, प्राणसङ्कली आदि १३ कृतिलाई नै प्रामाणिक मानिन्छ । यी कहाँ, कुन स्थलमा रचिए, निश्चित छैन । नेपालसित मत्स्येन्द्रनाथ र गोरखनाथको निकट सम्बन्ध थियो र नेपाली धरतीमा धेरै कालसम्म घुमेर गोरखनाथले मतको प्रचार गरेका थिए । त्यसवेला उनका रचनाहरूका केही भाग वा पृष्ठ नेपालकै धरतीमा बसेर उनले रचेका थिए भन्ने तथ्यको प्रतिपादन, कृतिभित्रको भाषासाम्य र विम्बयोजनबाट हुन आउँछ ।

शङ्कराचार्यको अद्वैत एकेश्वरवाद र सूफी प्रेमसिद्धान्तदेखि रामानुजाचार्य र रामानन्दसमेतका दार्शनिक विवेचनहरूसम्म पनि यस निर्गुणवादी सन्तसाहित्यका प्रेरक तत्त्व रहेका छन् र सन्तसाहित्यको विकासमा बारकरी सम्प्रदायका नामदेव (सं. १३२८-१४०८), ज्ञानेश्वर र तुकाराम आदि मराठी सन्तहरूको प्रचार र सन्तरचनाहरूको विशेष योगदान छ । बारकरी सम्प्रदायकै उन्नायक कवि जयदेव (गीतगोविन्दको रचनाकार होइन), पश्चिमी भारतका सन्त सधना तथा कश्मीरका सन्त लालदेवको विचार, दर्शन तथा साहित्यको भूमिका पनि रहेको छ ।

भारतका विभिन्न भाषामा लेखिएका सन्तसाहित्यजस्तो सन्तसाहित्य संसारको कुनै साहित्यमा रहेको पाइँदैन । प्रारम्भिक स्वस्थ अरबी साहित्यमा विरक्ति, पवित्रता तथा उपदेशात्मक साहित्य रहेको देखिन्छ भने चौधौं शताब्दीमा आएर रसूलल्लाहप्रति आदर देखाएर कतिपय कसीदाहरू लेखिएको पाइन्छ । फारसीमा सूफी-मतप्रचारका केही ग्रन्थ छन्, धार्मिक प्रचार र ऐक्यका कविता पनि छन्, तर तिनलाई सन्तसाहित्य मान्न सकिँदैन । प्राचीन चिनिया साहित्यमा कन्फ्यूसियस र लाओत्सेका नीति र उपदेश, मर्यादा र आदर्शलाई परिचित गराउने काव्यहरू छन् । धार्मिक प्रवचनको लागि शुरूका केही जापानी गीत र बौद्ध पुजारीहरूका कविता छन् तिनमा सन्तसाहित्यका गुण उपलब्ध छैनन् ।

एसियालाई छाडेर यूरोपीय साहित्यको धरतीमा आइपुग्दा, सर्वप्रथम अङ्ग्रेजी साहित्यमाथि ध्यानआकृष्ट हुन्छ । बाइबिलका गीत (Palms) बाहेक जान मिल्टनको

प्याराडाइज लस्टसम्म कुनै स्वस्थ सन्तसाहित्य रचित भएको देखिँदैन । इसामसीहको साकार रूपलाई लिएर कहिलेकाहीं रचिएका उद्बोधन-गीतहरू पाइन्छन् जो सन्तसाहित्यको तात्पर्यको लागि साहित्य होइनन् । मिल्टनको हराएको स्वर्गको ईश्वर निराकार छैन, साकार छ र शैतानसँग उसको युद्ध चल्दछ । इसाई समाजमा व्याप्त दुर्गुणहरूको खण्डन-मण्डन त्यहाँ छैन, इसाई धर्मको पुन:प्रतिष्ठापनको यत्नसम्म गरिएको छ । इतालवी साहित्यको सन्दर्भलाई हेर्दा, आरम्भमा धार्मिक नाटकीय संवाद-साहित्य पाइन्छ त दाँतेको डिभाइन काम्मदीको नरक,शुद्धिलोक र स्वर्गमा विभाजित तीन श्रेणीगत व्याख्यामा पनि स्थूल र पार्थिव शुद्धिकरणको स्वरूपलाई दर्शाइएको छ । शाश्वत मानव भावहरूको रचना भएर पनि यो सन्तसाहित्यको कोटिमा पस्न आउँदैन ।

जर्मन साहित्यमा, आरम्भको युद्धकथा डासहिल्डे ब्रान्डस्लिडदेखि गेटेको फाउस्टको रचनाकालसम्ममा कुनै सन्तकाव्य छैन। केही खिस्टेली प्रशंसाका गीतहरू छन्, केही अनुवाद छन् । जुन रूपको साकार अथवा निराकार उपासनाको योजनाबद्ध साहित्य भारतीय अथवा नेपाली भाषाहरूमा पाइन्छ , त्यो रूप जर्मन साहित्यमा कतै परिलक्षित हुँदैन । फ्रान्सेली साहित्यमा शाँसो द रोलाको बयानपश्चात् केही नीतिपरक कथासाहित्य उपलब्ध हुन्छ। रेनासाँपछि बारेको कविताको सिलसिला चल्छ र अनेक साहित्यवादको प्रयोग हुंदा हुँदै, निर्गुणब्रह्मरूपतिर ध्यान फर्काउन कुनै साहित्यकारले समय नै पाउँदैन । रेने देवार्त जस्ता केही दार्शनिकहरूले अवश्य ब्रह्मचिन्तन-मा केही दार्शनिक सामग्री प्रस्तुत गरे, जसको सन्तसाहित्यसित कुनै प्रयोजन छैन ।

यथार्थत: वैदिक र औपनिषद चिन्तनबाट जन्मेको अद्वैत भाव, त्यसको सगुण र निर्गुण उपासना-पद्धतिको क्रममा भारतीय र नेपाली सिद्ध, सन्तहरूबाट जन्माइएको सन्तसाहित्य एक शुद्ध हिन्दू चिन्तन हो । विश्वका अनेक साहित्यमा यसको सर्वथा अभाव छ ।

नेपाली र भारतीय पन्थ र सम्प्रदायका तीन तत्त्व प्रगाढ रूपले मिस्सिएर रहेको पाइन्छ, जसको प्रतिकूल प्रभाव त्यसको साहित्यमाथि परेको छ । प्रथम– पन्थ अथवा सम्प्रदायको स्थापना र साहित्य-रचनामा ब्रह्म, जीव, जगत् जस्ता दार्शनिक मतलाई आफ्नै दृष्टिले हेर्ने लक्ष्य राखिएको छ । दोस्रो– पन्थ वा सम्प्रदायको प्रारम्भिक पुनीत लक्ष्य पछि गद्दी समात्ने वा मठको मुख्त्यारी हत्याउने जस्ता वैयक्तिक स्वार्थलिप्सामा आवेष्टित हुन गई साहित्यरूपमा पनि विसङ्गति आएको छ । तेस्रो तत्त्व जुन स्पष्ट छ त्यो हो– पन्थी अथवा सम्प्रदायीहरूले समय-समयमा जुन साहित्यको रचना गरे त्यसमा सोद्देश्य प्रचारका गुणहरू अधिक मात्रामा भरियो, साहित्यिक मूल्य नगण्य हुन गयो । कबीर(सं. १४५६-१५७५)पन्थ, नानक(इ. १५२६-९५) पन्थ, दादूपन्थ (दादू दयाल इ. १६०१-६०), बावरी, हरिदास, निरञ्जननाथ, गोरखनाथ, दरिया, गरीबपन्थ आदि सबैमा उक्त तत्त्वहरू विद्यमान रहेका देखिन्छन् । हरिदासी सम्प्रदाय होस्, शिवनारायणी सम्प्रदाय होस्, जोसमनी-सम्प्रदाय होओस् रामसनेही सम्प्रदाय होस् – कुनै पनि यसको अपवाद छैन ।

प्राचीन कालदेखि हिजोआजसम्म नेपालमा, निर्धारित आचारहरूलाई थोर-धेर अभ्यास गर्दै रहेका निम्नलिखित पन्थ-सम्प्रदाय छन् जसमा अनेकको साहित्य पनि उपलब्ध छ–

१. जैमिनी-सम्प्रदाय
२. वाममार्गी सम्प्रदाय
३. शैव सम्प्रदाय
४. शाक्त सम्प्रदाय

५. वैष्णव सम्प्रदाय
६. गोकुलीय गोसाइँ-सम्प्रदाय
७. पौराणिक सम्प्रदाय
८. बीजमार्गी सम्प्रदाय
९. चोलियामार्गी सम्प्रदाय
१०. दादूपन्थ
११. दरियादासी सम्प्रदाय
१२. नीय-सम्प्रदाय
१३. नानकपन्थ
१४. चक्राङ्कित
१५. उदासी सम्प्रदाय
१६. तातम-सम्प्रदाय
१७. प्रणामी सम्प्रदाय
१८. तारतुम्बी सम्प्रदाय
१९. तौथली सम्प्रदाय
२०. रामानन्दी सम्प्रदाय
२१. शिवनारायणी सम्प्रदाय
२२. श्रवणी-सम्प्रदाय
२३. साँवरी सम्प्रदाय
२४. जोसमनी-सम्प्रदाय
२५. विन्दुवैष्णव सम्प्रदाय
२६. श्रीवैष्णव सम्प्रदाय
२७. नाथपन्थ-गोरखपन्थ
२८. शारभङ्गी सम्प्रदाय
२९. कापालिक सम्प्रदाय
३०. कौल सम्प्रदाय
३१. कुशलनाथी सम्प्रदाय
३२. वज्रयानी सम्प्रदाय
३३. सहजयानी सम्प्रदाय
३४. पारखपन्थ-कबीरपन्थ
३५. चैतन्यमार्गी सम्प्रदाय
३६. लश्करी सम्प्रदाय
३७. दशनामी सम्प्रदाय
३८. धरणीश्वरी सम्प्रदाय
३९. चरणदासी

पन्थ र सम्प्रदायमा कुनै तात्त्विक भेद छैन । आरम्भमा सैद्धान्तिक मार्गदर्शन गर्ने, मत तथा त्यसका प्रवर्तकप्रति आदर, श्रद्धाभाव देखाइन्थ्यो, पछिबाट गुरु अथवा संस्थापकलाई ईश्वरको अवतार सिद्ध गर्न सृजित हुन थालेको साहित्यभित्र अनेक काल्पनिक र ऊहात्मक घटनाको निर्माण हुन थाल्यो । यसरी प्राप्त हुन आएको अधिकांश साहित्यमा विशुद्ध साहित्यतत्वको अभाव हुन गयो । पान्थिक र सम्प्रदायीहरू नेतृत्वको होडबाजीमा लागे र उनको साहित्य, यसैले गर्दा साम्प्रदायिक नारामा परिणत भयो । त्यो अप्रभावकारी र नीरस प्रचार-साहित्य बन्न गयो । यस असन्तुलित आचारको हेतुबाट, साहित्यमा स्थापित निर्गुण ब्रह्म, शिव, विष्णु, राम, कृष्ण आदिको सगुण स्वरूपको झझल्को परिलक्षित हुन गएको छ ।

नेपाली धरतीमा चिरकालदेखि शैव र शाक्त सन्तहरू रहेका छन्, तर तिनको कुनै स्वस्थ साहित्य उपलब्ध छैन। वैष्णव सम्प्रदायको अस्तित्व छ, तर उनको सन्तसाहित्य छैन । इन्दिरसदेखि पतञ्जलिसम्मको स्तुति र अनुवादको अक्रमबद्ध घटना, कुनै वैष्णव भक्ति अथवा वैष्णव भक्तको सृजन होइन । हिन्दी र नेपाली सन्तसाहित्यबीच एक स्पष्ट मौलिक अन्तर यो रहेको देखिन्छ– हिन्दीसाहित्यको भक्ति परम्परा सिद्ध र नाथ सन्तहरूको साहित्यलाई पन्छाएर, कबीर र रैदास जस्ता निर्गुण गायकलाई सन्त र भक्त दुवै भनेर स्वीकार गर्दछ । त्यहाँ ज्ञानाश्रयी शाखाका प्रत्येक कवि सन्तसाहित्यकार बनेको छ । ती सिद्ध र नाथहरूकै स्तरको नेपालीको पनि प्राचीन र अर्वाचीन सन्तसाहित्य छ । यसरी उपलब्ध भएको जो साहित्य छ, त्यो पन्थ– सम्प्रदायबारेको परिचयमा सीमित छ र त्यसैको सैद्धान्तिक पक्षलाई सिकाउने भएकोले, त्यो प्रभाव उत्पन्न गराउने शक्ति

साहित्य बन्न सकेको छैन । निराकार ब्रह्म–ज्ञानसित सम्बद्ध, साम्प्रदायिक प्रचारको ध्येयबाट रचित भएका, कोरा हठयोगको माध्यमबाट मुक्तिप्राप्तिका कठिन दाउपेच सिकाउने व्यायामशालाका यी पाठहरूलाई, त्यस अर्थमा शुद्ध साहित्य नभनेर, ज्ञानवर्धक सन्तसाहित्यको रूपमा स्वकिार गर्ने विवशता हाम्रो अगाडि आइलाग्दछ । यी भूगोल र मनोविज्ञानशास्त्रसरहका साहित्य हुन आउँछन् ।

सन्दर्भित पन्थ अथवा सम्प्रदायमा, प्रत्येकको कुनै न कुनै रूपमा साहित्य छ । मतहरूका आध्यात्मिक अथवा दार्शनिक दस्तावेजहरू छन्, तर सबैको काव्यरूपको साहित्य देखा पर्दैन । धेरैका गाथिक विधान छन् (शशिधरको वैराग्याम्बर जस्तो) जसमा विधि, नियम, आचार, निषेधादिको वर्णन गरिएको छ । उदाहरणको लागि धरणीश्वरी-सम्प्रदायको जस्तै चरणदासी सम्प्रदाय(जसका अनुयायी नेपालमा थोरै मात्र छन्)का प्रवर्तक चरणदास(सं.१७६०-१८३८)रचित२० गन्थहरू छन् जसमा योगसाधनाबाहेक ब्रह्मनिरूपण-सम्बन्धी कृतिहरू पनि छन् । ती गाथिक विधान पनि सन्तसाहित्यकै अङ्ग हुन् । तर दादूपन्थका जन्मदाता दादू दयाल (सं. १६०१-६०)को हरडेवाणीका अनेक पदहरू उच्च साहित्यबोधले ओतप्रोत छन् र सन्तसाहित्य हुन्। अन्यमा, प्रभावकारी सृजनशील साहित्यको भन्दा पृथक्, आफ्नो पन्थ र सम्प्रदायको दार्शनिक सिद्धान्तलाई लिपिबद्ध गर्ने, चेला-अनुयायीहरूको लागि वा उनीद्वारा पाठरूपमा तयार पारिएका रचनाहरू, भजन, गीत अथवा निराकार ईशप्रति अलख जगाउन लेखिएका कविताहरूको ज्ञानवर्धक स्वतन्त्र साहित्य छ। यिनलाई, आङ्ग्ल विद्वान् टामस डिक्वेंसीको साहित्य-परिभाषाको प्रयोजनार्थ, शक्तिसाहित्य (लिटरेचर अफ पावर)बाट अलग गरी ज्ञानोपार्जन गराउने ज्ञानसाहित्य(लिटरेचर अफ नलेज)को रूपमा रहेको साहित्यलाई सन्तसाहित्य भनेर स्वीकार गर्नमा कुनै आपत्ति नहोला । नेपाली-साहित्यमा उपलब्ध सन्त कृतिहरूले, केही त भाषाको कारणबाट, केहीको मात्र ज्ञानवर्धक वर्ण्य विषय भएकोले विशुद्ध साहित्यरूप बन्ने सौभाग्य वरण गर्न सकेका छैनन्। तर सन्त साहित्यको अङ्ग भएर ती रहेका छन् र त्यसैमा तिनको गौरव छ ।

नेपालमा विद्यमान जुन घटकहरूको इतर वा नेपालीभाषाको साहित्य उपलब्ध छ तिनमा प्रमुख छन्– कबीरपन्थ, नानकपन्थ, दादूपन्थ, नाथ-गोरखनाथपन्थ, वज्रयानी, सहजयानी सम्प्रदायहरू, शिवनारायणी, र जोसमनी-सम्प्रदाय इत्यादि । सबै आ-आफ्नै पन्थ वा सम्प्रदायका गीतहरू गाउँछन् र अध्यात्मवादी विचारको मनन गर्दछन्। केही उदाहरणहरू प्रस्तुत छन्। प्राचीन नेपालीको निकट रहेको भाषामा गोरखनाथरचित (दशौं शताब्दीको मध्य वा उत्तरार्धतिर रचिएका)केही पङ्क्तिलाई हेरौं–

(१) गरब न करिबा सहजै रहिबा भणत गोरख राँव ।

(२) अवधू रहिया हाटे बाटे रुष विरष की छाया ।

वज्रयानी-सहजयानी परम्पराका नेपाली सिद्ध सन्त कुक्कुरीपा(पा=पाद-आदरार्थी शब्द हो)द्वारा रचित पङ्क्ति छ–

ससुरी निंद गेल, बहुणी जागअ, कानेट चोर निलका गइ मागअ ।

नेपालभित्रका भिन्न-भिन्न सम्प्रदायी अथवा पन्थीहरूबाट वा केही नेपालकै सिद्धसन्तहरूबाट रचिए-गाइएका उपर्युक्त उदाहरणबाहेकका अन्यमा पनि इतर भाषाको प्रभाव रहेकोले तिनलाई नेपालीको सन्तसाहित्य भनेर स्वीकार गर्न सकिँदैन । माथि गोरखनाथको पदमा

परेको, नेपालीको निकट आउने शब्दहरू भणत(भनेको), बा(बाटो), रुष (रूख)जस्ता शब्द, अन्य आर्यभाषाहरूमा पनि प्रयुक्त भइरहेकोले तिनलाई मूलत: नेपालीभाषाको रचना मान्न सकिंदैन । नानक र दादूका गीत-कविताहरूको पनि उही हाल छ। नेपाली सिद्ध कुक्कुरीपाको पङ्क्तिमा नेपालीभाषाको भन्दा मैथिलीभाषाको प्रभाव गेल र जागअ जस्ता शब्द अधिक छन् । नवौं शताब्दीका कुक्कुरीपा जस्ता सिद्धदेखि १९ औं शताब्दीसम्म नेपालभित्र स्थापित हुँदै आएका अनेक सन्तपन्थ र सम्प्रदायको हिन्दीसाहित्यमा पाइने कतिपय शुद्ध प्रभावसाहित्यको जस्तो काव्य हालसम्म उपलब्ध हुन सकेको छैन । उन्नाइसौं-बीसौं शताब्दीतिर आएर वैधव्य अथवा वृद्धावस्थाको कारणबाट प्रकट हुने वैराग्यजनित केही गीत, कविता, स्तुतिपरक भजनहरू नेपालीमा लेखिएका छन् जसलाई सन्तसाहित्य नभनी वैयक्तिक अध्यात्मवादी उद्‌गारसम्म भन्न सकिन्छ ।

नेपालमा जोसमनी-समाजका प्रवर्तक शशिधर (सं. १८०४-१९०६) देखि ज्ञानदिल दास (सं. १८७८-१९४०) र पछि गोविन्ददास (सं. १९४४-१९९८)सम्मको लगभग १६० वर्षको वीचमा जोसमनी-दर्शन र सन्त-विचारलाई लिएर अनेक अनुयायीहरूबाट साहित्य-रचनाको काम भएको पाइन्छ । जोसमनी-मतको स्थापना सं. १८२६ वरिपरि भइसकेको र तबदेखि नै प्रचारकार्यको आरम्भ भएको मानिन्छ । त्यसभन्दा पूर्व सन्त शिवनारायण (सं. १७६० वा १७७३-१८४८)को शिवनारायणी सम्प्रदाय र चरणदासको चरणदासी सम्प्रदाय भारतमा प्रचारित भई नेपालभित्र पसिसकेको थियो । चरणदासी साहित्यको प्रभाव नेपाली समाजमाथि राम्ररी पर्न नसकेको कारणबाटै त्यो सम्प्रदाय नेपालभित्र मृतप्राय: छ । तर शिवनारायणी सम्प्रदाय र त्यसको हिन्दीभाषामा रचित तीन दर्जन जति साम्प्रदायिक काव्यग्रन्थ, जोसमनीमतको प्रचार भन्दा पूर्व निकै लोकप्रिय भइसकेको हुनुपर्दछ । जोसमनी-समाजीहरूमध्ये अधिकांशले नेपाली-भाषाभाषी भएको कारणबाट नेपाली लेख्न र बोल्न समेत सक्षम भएर पनि कबीरपन्थी, दादूपन्थी अथवा शिवनारायणी सम्प्रदायमा प्रचलित निर्गुण ब्रह्मवादी हिन्दी कविताहरूको जस्तै, नेपालमा प्रचलित भइरहेको सधुक्कडी हिन्दीमै अधिकांश रचना गर्नुको पछाडि रहेका अन्यान्य धारणाहरूका साथै प्रचारको यो प्रतिस्पर्धात्मक भाषानीति पनि एक कारण हुन सक्तछ ।

नेपालीभाषामा शशिधरद्वारा रचित वैराग्यम्बर जोसमनी-समाजको दार्शनिक, निराकार-ब्रह्मविचार तथा यौगिक दृष्टिलाई विवृत गर्ने गद्यतर्फको एक सफल सन्तसाहित्य हो । उस्तै, ज्ञानदिल दासको १०९ पदको उदयलहरी तथा झ्याउरे भजनसङ्ख्या-१ र टुङ्ना भजनहरू अखडदिल दासका केही भजन-पङ्क्तिसमेतका रचना नेपालीभाषाका रचना हुन् । यिनीहरू केही सैद्धान्तिक कुरा सिकाउँदछन् । यस कारणले पूर्वोद्धृत टामस डिक्वेन्सीको साहित्यरूप-विभाजनमा लक्षित ती ज्ञान साहित्यकमत्र हुन् । सन्तसमाजको आचार-विचारलाई निर्देशित र प्रशिक्षित गर्ने हेतुले निर्गुण-निराकार ब्रह्मको परिचय दिएर, हठयौगिक कर्मबाट त्यसको परम प्राप्ति गर्ने उपायहरू बताएर, शिक्षा दिने कर्ममा प्रवृत्त कृतिहरू सन्तसाहित्य हुन् । अभयानन्दले नेवारीका भजनहरू लेखे र ६१ वटा सधुक्कडी हिन्दीका भजन लेखेर पनि कुनै नेपालीभाषाको रचना दिन सकेनन् । शशिधर, ज्ञानदिलसहित अनेक जोसमनी-सन्तका रचना नेपाली धरतीको सधुक्कडी

हिन्दीरचनाका उज्ज्वल उदाहरण हुन्– कुक्कुरीपा, र गोरखनाथका रचना सरह नै ती नेपालीभाषाका सन्तसाहित्य होइनन् ।

अन्तमा, देश-परदेशका निर्गुण-ब्रह्म-निरूपणका केही उदाहरणहरू–

सन्त कबीर– पण्डित मिथ्या करहुँ
विचारो । ना यह सृष्टि न सिरजनहारा ॥
सन्त शशिधर– धरतीके विहोरा कही
जाउँ भाई
केते केते बताया मेरे चित्त नहिं आई ।
तिनके नाम कहिया न जाई .....
र, अब हठयौगिक साधनासम्वन्धी –
सन्त शिवनारायण– चन्द्र जे चमकत
झिलमिल गाता ज सूरकिरन नहीं शीतल
ताता ॥
झिलमिल तारा अगम गम्भीरा । एक
ज्योति से बरत शरीरा ॥

– गुरुदासबाट

सन्त ज्ञानदिल– रिषि मुनि वरिपरि
मध्येमा घाम
पैचान गर्दछन् हृदयाको राम
चन्द्र र सूर्जे झिलिमिलि तारा
झलमल मोती ज्योति उजाला ॥

– उदयलहरी

सन्त शिवनारायण– गंगा यमुना वीच बहे
सरस्वतीप्रेम के उठत लहरिया ।
शिवनारायण वैठ तखत पर सन्त के दिहल
डहरिया ॥

– शब्दावलीबाट

सन्त ज्ञानदिल– गङ्गा र जमुना अगम
अपार
चार वेद गीता वेदान्तको सार ।
सतगुरु स्वामी शशिधर जाहाँ
सन्तको निसान फिर्यो जगमाहाँ ॥

– उदयलहरी

सन्तसाहित्यको लागि आवश्यक पर्ने ५ गुणहरू छन्–(१) निर्गुण ब्रह्मको उपासनामाथि बल (२) जातीय भेद र अन्य सामाजिक कुरीतिको खण्डन (३) ब्रह्मज्ञानको प्राप्तिको लागि अनिवार्य हठयौगिक अभ्यासको आग्रह र प्रशिक्षण (४) सगुण ब्रह्मको पनि निर्गुण रूपमा नै प्रतिष्ठापन र (५) प्रवृत्तिमार्गमा रहेर पनि गुरुमहत्ताबाट निर्दिष्ट केही निवृत्तिमार्गी आचारको अवलम्बन ।

नेपालको आफ्नै अपभ्रंश वा सधुक्कडी अथवा नेपाली, तीनै भाषामा प्राप्त हुन सकेका सन्तसाहित्यमा उपर्युक्त तत्त्वहरू प्रकारान्तरले विद्यमान छन् ।

– डा. बा. प.

समन्वित संवेदन– टी. एस. इलियटको मतमा काव्यरचनाको निम्ति परिष्कृत तथा तत्पर कवि-मस्तिष्कले सधैं अनुभूतिका विषमताहरूलाई संयोजित गरिरहेको हुन्छ । सामान्य व्यक्तिका अनुभूतिहरू अस्तव्यस्त, अनियमित तथा खण्डित हुन्छन् । उसको निम्ति प्रेममा पर्नु तथा स्पिनोजाको दर्शन पढ्नु वा टाइपराइटरको आवाज तथा भान्साको सुगन्ध जस्ता अनुभूतिहरू एकअर्कासँग असम्वद्ध हुन्छन् । कवि-मस्तिष्कको संयोजनमा भने यी पृथक् अनुभूतिहरू सधैं नयाँ समग्रताहरूको रचना गरिरहन्छन् । संवेदन तथा विचारको यस संश्लिष्टतालाई नै इलियटले समन्वित संवेदन'को संज्ञा दिएका छन् ।

ऐलिजाबेथन तथा ज्याकोबियन नाटककारहरू झैं सत्रौं शताब्दीको मेटाफिजिकल कविहरूको संवेदन-रचनामा पनि सबै किसिमका अनुभूतिहरूलाई संयोजित गर्न सक्ने सामर्थ्य थियो भन्ने धारणा इलियटको छ । ती कविहरूमा विचारलाई प्रत्यक्ष तथा इन्द्रियगत रूपमा ग्रहण गर्न सक्ने क्षमता भएकोले उनीहरू गुलाफको बास्ना झैं सोचाइको तत्क्षण अनुभव गर्न सक्दथे । अर्को शब्दमा

भन्ने हो भने यी कविहरूको संवेदन समन्वित थियो। तर सत्रौं शताब्दीमां संवेदनको विच्छेदन-प्रक्रियाको आरम्भ भयो जसबाट हामी अहिलेसम्म उम्कन सकेका छैनौं । मिल्टन तथा ड्राइडन जस्ता कविहरूको प्रभावले यस विच्छेदन-प्रक्रियामा अभिवृद्धि भएको विचार इलियटको छ । कोलिन्स, ग्रे, जोन्सन तथा गोल्डस्मिथ जस्ता कविहरूका सर्वोत्तम काव्यकृतिहरूले डोन, मार्वेल तथा किङ्ग जस्ता मेटाफिजिकल कविहरूको तुलनामा हाम्रा दुस्तोषणीय मागहरूलाई बढी सन्तुष्ट गर्न सक्ने भए तापनि यी कविहरूमा विचार तथा संवेदनको संयोजन भेट्टिंदैन । फलस्वरूप भाषिक परिष्कृतताको अभिवृद्धि भए तापनि यी कविहरूका रचनामा संवेदनको असंस्कृतता पाइन्छ ।

धेरैजसो उत्तरकालिक समालोचकहरू संवेदनाको विच्छेदन-प्रक्रियालाई मिल्टनदेखि लिएर येट्सका परवर्ती रचनाहरूसम्मका कविताहरूको चारित्रिक विशेषताको रूपमा मान्छन् । विश्वलाई मानवीय मूल्य तथा संवेगहरूले रहित भौतिक संसार मान्ने वैज्ञानिक दृष्टिको सत्रौं शताब्दीमा भएको विकासलाई नै धेरैजसो समालोचकहरू संवेदनाको विच्छेदन-प्रक्रियाको कारक सम्झन्छन् । सन् १९५० देखि यता भने विभिन्न समालोचकहरूले इलियटको सिद्धान्तलाई एउटा अनुचित तथा अप्रामाणिक दावाको रूपमा लिएर यसको तीव्र आलोचना गरेका छन् । यी आलोचकहंरूको मतमा समन्वित संवेदनको अवधारणा इलियटका विशेष काव्यात्मक अभिरुचिहरूलाई तर्कसङ्गत ठहऱ्याउन तथा सन् १६४२ को गृहयुद्धपछिको इङ्ल्यान्डको धार्मिक तथा वैचारिक इतिहासप्रतिको उनको निरनुमोदनलाई समर्थन गर्नको निम्ति गरिएको छ ।

– स. उ.

समाजवाद (सोशलिज्म)– 'समाजवाद' शब्द ल्याटिन मूलका फ्रेन्च, अङ्ग्रेजी लगायत यूरोपीय भाषाहरूको सोशल(समूह, समष्टि, समाज) र इज्म(वाद)बाट बनेको 'सोशलिज्म' शब्दको शाब्दिक अनुवाद हो । 'सोशलिज्म' भन्ने शब्दको प्रथम प्रयोग फ्रान्सको ग्लोब (globe) पत्रिकामा सन् १८३२ मा सें सिमों (Saint Simon, अङ्ग्रेजी उच्चारण सेन्ट साइमन) का अनुयायीहरूलाई 'सोशलिस्ते' (Socialistes) भनी उल्लेख गरेको हो भन्ने प्रचलन छ, तर त्यसभन्दा पहिले पनि यस शब्दको प्रयोग भइसकेको अनुमान छ । तर सन् १८२६ को लन्डन कोअपरेटिव मागाजिन (London Co-operative Magazine) मा 'सोशलिस्ट' भन्ने शब्द देखा परेकोले यो शब्द नै बेलायतबाट शुरू भएको भन्ने दाबी ब्रिटिश राजनीतिक अर्थशास्त्रका लेखकहरूको छ ।

आधुनिक राजनीनित विचारधाराको इतिहास हेर्दा समाजवाद (सोशलिज्म) शब्दको प्रयोग सन् १८२० को दशकको अन्ततिर फ्रान्सका सें सिमों (Saint Simon) र चार्ले फौरिए (Charles Fourier) तथा बेलायतका रोबर्ट ओवेन (Robert Owen) जस्ता विचारकहरूको शिक्षालाई जनाउन गरिएको देखिन्छ ।

'सोशलिज्म' विषयमा पहिलो लेख सन् १८३५ मा लेरु (Leroux) द्वारा व्यक्तिवाद (Individualism) को विपरीत भन्ने अर्थमा प्रयोग गरी लेखी प्रकाशित गरिएको हो (Leroux र Reynaud द्वारा सम्पादित Encyclopedic Nouvelle) । त्यसको केही वर्षपछि उत्पादनको साधनको स्वामित्व र नियन्त्रण व्यक्तिको होइन सम्पूर्ण समाजको हातमा रहनुपर्छ भन्ने सिद्धान्तलाई जनाउन सोशलिज्म

शब्द यूरोपभरि नै प्रयोग हुन थाल्यो ।

आजकाल समाजवाद (सोशलिज्म) शब्दको प्रयोग दुई अर्थमा गरिन्छ– एउटा 'वाद' वा 'सिद्धान्त' को अर्थमा र अर्को, समाजको विकासको एक चरणको अर्थमा। दोस्रो अर्थमा समाजवाद भन्नाले 'दासप्रथा' 'सामन्तवाद' 'पूँजीवाद' भनेझैं समाजका विभिन्न चरणमध्ये पूँजीवादको अन्तपछि आउने वा ल्याइने चरणको समाजको नाम हो । पहिलो अर्थात् सिद्धान्तको अर्थमा 'समाजवाद', 'समाजवादी' शब्दहरूको प्रयोग विभिन्न अर्थमा गरिएको छ, जसले गर्दा ती सबैलाई समेट्ने गरी परिभाषा दिन गाह्रो छ। समाजवादको सार के हो भन्ने कुरामा पनि राजनीति-शास्त्रका विशेषज्ञहरूको मतैक्य छैन । तैपनि सामान्यरूपमा व्यक्तिवाद (Individualism) को विपरीत भन्ने भावमा समाजवाद (सोशलिज्म)लाई बुझ्न सकिन्छ ।

सें सिमों, फौरिए र ओवेन जस्ता समाजवादीहरूले प्रचार गरेका विचारहरूका केहीकेही कुराहरू कुनैकुनै प्राचीन दार्शनिकहरूका शिक्षामा पनि पाइएकोले तिनीहरूलाई पनि समाजवादी भनी नामकरण गर्ने प्रवृत्तिले गर्दा प्राचीन ग्रीसका प्लेटोलाई समाजवाद र साम्यवादका जनक मान्नेहरू पनि देखिन्छन्। तर राम्ररी विचार गर्ने हो भने प्लेटोद्वारा द रिपब्लिक (The Republic) मा कल्पना गरिएको आदर्श समाजमा उत्पादन-साधनको सामूहिक स्वामित्वको व्यवस्था छैन, संरक्षक वर्ग बाहेक अरू सर्वसाधारण जनतामा व्यक्तिगत स्वामित्वकै रहने कुरा थियो; सम्पत्तिको समान वितरणको धारणा पनि थिएन ।

दीनहीनको कल्याण र गरीबको उद्धारका कुरा गर्ने धर्मगुरुहरूलाई समाजवादी भन्नेहरू पनि छन्, तर समाजवाद परोपकारी वा दानपुण्यको कार्य होइन, यो त कुनै खास लक्ष्य लिएर समाजलाई पुनर्गठन गर्ने कार्य हो । समाजवाद भन्नु मानव-समाजको सङ्घटन गर्नको लागि शासन-व्यवस्थाको एक योजना हो । समाजवादका लक्ष्यहरूमा सामाजिक निधिको न्यायोचित वितरण तथा रोग, भोक र अशिक्षाविरुद्ध जनतालाई सुरक्षाको व्यवस्था आदि छन्। छोटकरीमा भनौं भने समाजवादको लक्ष्य उत्पादनका साधन समाजका केही व्यक्तिहरूको हातमा रहने र मानिसद्वारा मानिसको शोषण हुने पूँजीवादी व्यवस्थालाई समाप्त गर्नु हो ।

समाजवादलाई औद्योगिक क्रान्तिको परिणाम भन्न मिल्दछ । अठारौं शताब्दीमा बाफले चल्ने इन्जिनको आविष्कारले गर्दा कल-कारखाना र यातायात-साधनहरूको यन्त्रीकरण भयो । मेशिनले चल्ने ठूलठूला कारखानाहरूबाट सामानहरूको उत्पादन र रेल-यातायातको वृद्धिको परिणामस्वरूप कारखानाका कामदाहरू आफ्नै ज्याभलद्वारा आफ्नो ज्यासलमा काम गर्नको सट्टा अब कारखाना-मालिकको ज्याभलहरूमा काम गर्ने र कामको ज्याला मात्र लिने मजदूर बने । बेलायतको उदारवादी राजनीति, फ्रान्सको राज्यक्रान्तिको साथै यो औद्योगिक क्रान्ति समेत सबको संयुक्त परिणामस्वरूप व्यक्तिवादको उदय र विकास भयो । माथि भनिएझैं यो व्यक्तिवादको विरुद्ध विद्रोहको रूपमा समाजवादको उदय थियो ।

व्यक्तिवाद निजी सम्पत्तिको अपरिहार्यताको सिद्धान्तमा आधारित हुनाले यसले पूँजीवादको रूप लियो । व्यक्तिवाद वा पूँजीवादको विश्वासअनुसार समाजको उद्देश्य व्यक्तिको सेवा, व्यक्तिका आकांक्षाहरूको पूर्ति र व्यक्तिका अपरिहार्य प्राकृतिक अधिकारहरूको सुरक्षा हो । तसर्थ सरकारले समाजको आर्थिक जीवनलाई नियन्त्रित वा व्यवस्थित गर्न खोज्नु

हुँदैन । आमजनताको सार्वभौम सत्तामा त्यत्रो जोड दिने फ्रेन्च राज्यक्रान्तिले पनि आर्थिक पक्षमा व्यक्तिवादकै सिद्धान्तको समर्थन गर्‍यो । व्यक्तिवाद र वा पूँजीवादले स्वतन्त्र प्रतिस्पर्धा र नाफामा जोड दिन्छ भने समाजवादको जोड सहयोग र सामाजिक सेवामा रहन्छ। पूँजीवादी अर्थशास्त्रीहरूको सोचाइअनुसार पूँजीवादी व्यवस्थाको विकास हुँदै गएर उत्पादन बढेपछि मानिसहरूको जीवनस्तर बढ्दछ । प्रत्येकले स्वतन्त्र रूपले कारोबार गर्न पाउने र आफूले सकेको कमाउन स्वतन्त्र भएपछि कारोबार बढ्नेछ, मानिसहरूले बढी मेहनत गर्नेछन्। यो व्यवस्थाको प्रेरक तत्त्व पूँजीको लागि बढी नाफा र श्रमको लागि बढी ज्याला हो । यस सिद्धान्तलाई 'लाइसे फेरे' (laissez Faire) अर्थात् मानिसहरूलाई आफ्नो इच्छाअनुसार गर्न देऊ भन्ने दृष्टिकोण पनि भनिन्छ । यस दृष्टिकोणको ठीक विपरीत धारणा लिने समाजवादीहरूको के विश्वास छ भने नाफाको मनोवृत्तिले मानिसहरूमा ह्रासोन्मुख प्रभाव पर्दछ । नाफाको लागि स्वतन्त्र प्रतियोगिताले पूँजीपतिहरूबीच स्वार्थी प्रतिस्पर्धा पैदा गर्दछ, फलस्वरूप पूँजीपतिहरू आफूले सकभर बढी नाफा लिने र श्रमलाई सकभर कम ज्याला दिन खोज्दछन् र मजदूरहरूलाई गरीबी र दुःखको खाडलमा डुबाउँछन्। त्यति मात्र होइन, नाफा नआउने कैयौं जरूरी उद्यम र उत्पादनहरू ठप्प हुन जान्छन्। त्यसकारण समाजवादीहरूको अडान के छ भने सबभन्दा पहिले श्रमिकहरूको लागि सुबिस्ताको जीवनको सुरक्षा हुनुपर्दछ। उनीहरूको विचारमा सरकारले सबै प्रमुख उद्योगहरूलाई आफ्नो स्वामित्वमा लिएर सञ्चालन गर्नुपर्दछ । छोटकरीमा भनौं भने उत्पादन-साधनमा निजी स्वामित्व रहने र व्यक्तिगत नाफाको नीच स्वार्थको दलदलमा सम्पूर्ण नैतिकता नै डुबेको पूँजीवादी व्यवस्थालाई समाप्त गर्ने उद्देश्य समाजवादको हो ।

सें सिमों, फौरिए र ओवेनजस्ता शुरूका आधुनिक समाजवादीहरूदेखि लिएर मार्क्स, एङ्गेल्स, लेनिन जस्ता कम्युनिस्ट विचारकहरूसम्मका सबै आधुनिक समाजवादीहरूको उद्देश्य पूँजीवादी समाजलाई समाप्त पार्नु हो । बरु पूँजीवादको अन्त कसरी गर्ने भन्नेबारे अर्थात् पूँजीवादलाई नष्ट पार्ने उपाय र तरीकाबारे भिन्नभिन्न मतले गर्दा विभिन्न प्रकारका समाजवादीहरू निस्के। तीमध्ये एक छेउमा पूरै शान्तिपूर्ण र क्रमिक विकासमा विश्वास गर्ने बेलायतका फेबियनवादीहरू र जर्मनीको विकासवादी-समाजवादीहरू छन् भने अर्को छेउमा वर्गयुद्ध र सर्वहारा अधिनायकत्वमा आस्था राख्ने कम्युनिस्टहरू (साम्यवादीहरू) छन्। यसप्रकार फेबियनवाद, विकासवादी समाजवाद, गिल्ड-समाजवाद, सिन्डिकालिज्म (Syndicalism), 'प्रजातान्त्रिक समाजवाद' र अराजकवाद समेत सबैलाई समेट्ने शब्द 'समाजवाद' हो ।

शुरूका युटोपिया-समाजवादीहरू– बेलायतका लेखक टोमस मूर(१४७८-१५३५)ले कल्पना गरेको आदर्श समाजको वर्णन गरिएको कृति, 'युटोपिया' (Utopia) शब्दबाट नामकरण गरिएको युटोपिया-समाजवादीहरू सबैले आ-आफ्नो किसिमले आदर्श समाजहरूको कल्पना गरे।

सें. सिमों (Saint Simon १७६०-१८२५)ले व्यवसाय र उद्योगहरूको केन्द्रीय नियन्त्रणको सिद्धान्त प्रस्तुत गरेका थिए । उत्पादन र वितरणको काम राज्यले लिनुपर्दछ र समाजको नेतृत्व औद्योगिक नेता तथा वैज्ञानिकहरूले गर्नुपर्दछ भन्ने तिनको धारणा थियो । पहिले-पहिले समाजको नियन्त्रण माथिल्लो सुविधाभोगी वर्गले गरेको थियो र फलस्वरूप त्यस समाजमा थोरैले सुखी र

विलासी जीवन बिताउँथे भने बहुसङ्ख्यक जनता कठोर परिश्रम गरेर पनि भरपेट खान पाउँदैनथे। 'अबको समाजमा गरीबको हितको लागि विज्ञानका साधनहरूको प्रयोग गर्नुपर्छ र नयाँ समाजको नेतृत्व वैज्ञानिकहरू र प्रविधिज्ञहरू लगायत औद्योगिक वर्गका नेताहरूको हातमा रहनुपर्दछ। अनि तिनीहरूले सम्पूर्ण उद्योग-व्यवसायको सञ्चालन गरीबको हितको लागि गर्नेछन्' भन्ने विचार सें सिमोंको थियो। यस्तो समाजमा प्रत्येकले आफ्नो क्षमताअनुसार योगदान दिनुपर्दछ र प्रत्येकलाई उसको काम अनुसार ज्याला दिइनुपर्दछ भन्ने पनि उनको धारणा थियो।

चार्ल्स फौरिए(१७७२-१८३७)ले ठूलो केन्द्रीकृत राज्यद्वारा होइन सानो स्थानीय समष्टिगत समुदायहरूद्वारा हुने सञ्चालन चाहन्थ्यो। व्यक्तिवादी-पूँजीवादी प्रतिस्पर्धात्मक अर्थतन्त्रमा मानिसहरूले आफूलाई कुनै अभिरुचि नभएको काम गरिरहनुपर्ने हुनाले त्यहाँ श्रम धेरै खेर जान्छ, त्यसकारण मानिसहरूले आफ्नो रुचिअनुसार र समय-समयमा इच्छाअनुसार पेशा बदल्न पाउने गरी काम गर्ने ससाना समुदायहरू हुनुपर्दछ भन्ने फौरिएको विचार थियो। फौरिएको समाजको सबभन्दा सानो एकाइमा एकै अभिरुचि भएका सातजना जति मानिसहरूको एउटा पेशेवार समूह रहन्छ, यस्ता पाँच-छवटा एकाइ मिलेर एउटा सिरिज बन्दछ, पच्चीसदेखि अट्ठाइससम्मका सिरिज मिलेको एउटा समुदाय (तिनले दिएको नाम 'फलान्स्तरी', जसको अङ्ग्रेजी अनुवाद हो फालान्स्क) नै नयाँ सामाजिक व्यवस्थाको मूल आधार हुन्छ। यस्तो समुदायभित्र मानिसहरू सँगसँगै रहने र सम्पूर्ण समुदायको हितको लागि सँगसँगै काम गर्ने समाजवादी समुदायको कल्पना फौरिएले गरेका थिए। सोह्र सय चानचुन (वा बढीमा दुई हजारभन्दा अलि कम) मानिसहरूको यस समुदायमा विभिन्न मानिसहरू विभिन्न काम (कृषि, पशुपालन, उद्योग र भान्साको काम) गर्दछन्। एउटा फलान्स्तरीका सबै सदस्यहरू साझा घर वा घरहरूमा बस्छन्, जहाँ बालघर देखि लिएर सबै आधुनिक सुविधाहरू रहेका हुन्छन्। उनीहरूको खाना पनि साझा भान्साघरबाट तयार हुन्छ। फौरिएको काल्पनिक समाजमा पुलीस, सिपाही र वकीलहरूको आवश्यकता नै पर्दैन, किनभने त्यहाँ व्यक्तिगत झैझगडा नै हुँदैन। फौरिएको नमूनाअनुसार चलाइएका प्रयोगात्मक उत्पादन-समुदायहरू मिलेर बस्न सकेनन् र विघटित भए।

रोबर्ट ओवेन (१७७१-१८५८) बेलायतका एक सफल र धनी उद्यमी तथा परोपकारी थिए। फौरिए झैं ओवेन पनि एउटा सानो प्रयोगात्मक समुदाय खडा गर्न चाहन्थे। कारखाना-मालिकको काम मजदूरहरूलाई शोषण गरी धन कमाउने होइन, उद्यमका आफ्ना साझेदार सम्झी उत्पादनको फाइदा बाँडीचुँडी खाने हो भन्ने धारणा ओवेनको थियो। कारखानाका मजदूरहरूलाई धेरै ज्याला दिएर तथा कारखानामा बस्न र काम गर्न राम्रो सुविधा प्रदान गर्न प्रशस्त खर्च गरेर पनि कारखानाको नाफा झन् बढ्छ भनी सिद्ध गर्न ओवेन चाहन्थे।

यस प्रयोगमा सफलता पाएपछि ओवेनले बेलायतभरि 'सहयोगका गाउँहरू' स्थापना गर्ने र त्यहाँ गरीबहरूले खेती र उद्योग दुवैको सञ्चालन गर्ने र परस्पर उत्पादनहरू सोझै साटफेर गरेर लिई बीचमा मान्छेको नाफाखोर शोषणबाट मुक्त हुने योजना बनाए। तर आत्तिएका पूँजीपतिहरूको विरोध आएको र सरकारले पनि पूँजीपतिहरूको पक्ष लिएकोले ओवेन आफ्नो प्रयोग बेलायत

छोडेर अमेरिकामा गर्न पुगे । तीस हजार पाउन्डको लगानीमा ओवेनले अमेरिकाको इन्डियाना राज्यमा 'न्यू हार्मोनी' नामक एक सहकारी समाजको स्थापना गरे । तर सन् १८२५ देखि १८२८ सम्म तीन वर्षको प्रयोगपछि समाज असफल भई विघटित भयो ।

ओवेनको प्रयोगको असफलता अर्कै कुरा हो, तर तिनले पूँजीवादी समाजको घोर व्यक्तिवाद र अनियन्त्रित स्वतन्त्र प्रतियोगिताको व्यवस्थाको भण्डाफोर गर्न सफलता पाए । ओवेनले पूँजीवादी कारखानालाई 'पैसा-कमाउने र सार्वजनिक स्वास्थ्य र सुख खतम पार्ने ठाउँ' भनी भने र पूँजीवादी व्यवस्थालाई 'सबभन्दा असामाजिक, अराजनीतिक र युक्तिविरोधी व्यवस्था' भनी बताए । उत्पादन भन्ने चीज सहयोगात्मक प्रयत्नबाट हुने हुनाले उत्पादनबाट आउने धनको वितरण सहयोगात्मक तरीकाले गरिनुपर्दछ, शोषणको ढङ्गले होइन भन्ने तिनको धारणा थियो ।

मार्क्सभन्दा अघिका अरू समाजवादीहरू– माथि वर्णन गरिएका युटोपिया-समाजवादीहरूको अतिरिक्त अरू पनि केही समाजवादीहरू मार्क्सभन्दा पहिले निस्केका थिए र समाजवादी विचारधाराको इतिहासमा मार्क्सभन्दा पहिलेका अरू केही उल्लेखनीय विचारकहरू चार्ल्स हल, विलियम थम्प्सन, थामस हज्स्किन र जोन ग्रे हुन् । ती सबलाई युटोपिया-समाजवादीहरूले झैं काल्पनिक आदर्श समाजको कल्पना गर्न छोडी, यथार्थको विश्लेषणतिर लागेका विचारक भन्न मिल्दछ, तर उनीहरू कोही पनि मार्क्सले झैं पूर्णरूपले समाजको वैज्ञानिक विश्लेषण गर्न सफल भएनन् ।

मार्क्स तथा वैज्ञानिक समाजवाद– समाजवादको इतिहासमा सबभन्दा महत्त्वपूर्ण व्यक्ति कार्ल मार्क्स (१८१८-८३) थिए । मार्क्स जर्मन यहूदी थिए र तिनले आफ्नो जीवनको ठूलो अवधि बेलयतमा राजनीतिक प्रवासको जीवन बिताए । मार्क्स र तिनका अभिन्न मित्र तथा सहयोगी, फ्रेडरिक एङ्गेल्सद्वारा लिखित 'कम्युनिस्ट घोषणापत्र' (मार्क्स र एङ्गेल्स १८४८) र त्यसपछिका ३० वर्षको अवधिमा मार्क्स र एङ्गेल्सद्वारा लिखित (तर मार्क्सको विचार भनिएका) कृतिहरूद्वारा मार्क्सको विचारको बृहत् व्याख्या भएको छ । शुरूका समाजवादी विचारकहरूका कृतिमा रहेको अभावलाई हटाउने काम मार्क्सबाट भयो, अर्थात् मार्क्सले एउटा क्रमबद्ध आर्थिक र राजनीतिक सिद्धान्तको पद्धति विकसित पारे, र यसलाई विज्ञान भनी दाबी गरे । त्यसैबाट मार्क्सको सिद्धान्तलाई 'वैज्ञानिक समाजवाद' भनिएको हो । मार्क्सभन्दा पहिलेका समाजवादीहरूको विचार 'युटोपिया समाजवाद' थियो भने मार्क्सदेखि वैज्ञानिक समाजवाद शुरू भयो । विज्ञानमा झैं तीन-चारवटा वा बढी तथ्य वा घटनाहरूको अध्ययनबाट ती सबको प्रक्रियाको एक नियम पत्ता लगाउने, अनि त्यस नियमको आधारमा अरू घटनाहरू कस्ता हुन्छन् भनी थाहा पाउने पद्धति मार्क्सको थियो । उदाहरणार्थ– पानी तताउँदा के हुन्छ भनी हेरेमा हामी देख्छौं पानी तात्दै गएर एक बिन्दुमा पुगेपछि उम्लन्छ र बाफमा परिणत हुन्छ, तेल तताउँदा पनि उम्लेर ग्यासमा परिणत हुन्छ, दूध तताउँदा पनि उम्लेर ग्यास हुन्छ । यी प्रक्रियाहरू हेर्दा एउटा निष्कर्षमा पुगिन्छ– तरल वस्तु तताउँदै लगेमा एक विन्दुमा पुगेपछि उम्लेर ग्यासमा परिणत हुन्छ । अनि भन्न सकिन्छ अन्य तरल पदार्थ पनि यस्तै हुन्छन् ।

युटोपिया-समाजवाद र वैज्ञानिक समाजवाद– यसरी मार्क्सभन्दा पहिलेका

युटोपिया-समाजवादीहरूले पूँजीवादको विषमता र अन्यायबाट असन्तुष्ट भई समाजवादी समाज ल्याउनुपर्छ भनी हिमायत गरे । उनीहरूले एउटा आदर्श समाजको रूपमा समाजवादी समाजको कल्पना गरे र त्यस समाजको निर्माण गर्न आह्वान गरे । तर मार्क्सको भनाइअनुसार भने आजसम्मको मानव-समाजको विकास र परिवर्तनको प्रक्रियाअनुसार समाजवादी समाजको प्रादुर्भाव अवश्यम्भावी छ । मार्क्सभन्दा पहिलेका समाजवादीहरू समाजवाद ल्याउन चाहन्थे, तर कसरी ल्याउने भन्ने कुरो उनीहरूको लागि चिन्ताको विषय थियो, तर मार्क्सले समाजवादको लागि हुने क्रान्तिकारी सङ्घर्षको अवश्यम्भावी प्रक्रिया भनी स्पष्ट गरे ।

मार्क्सले आफूभन्दा पहिलेका समाजवादीहरूलाई आफ्नो सिद्धान्त साकार पार्न क्रान्तिकारी सङ्घर्षको आवश्यकता देख्न नसक्ने 'काल्पनिक समाजवादी' वा स्वप्नदर्शी भनी आलोचना गरेका छन् । ती युटोपिया-समाजवादीहरूले सोचेअनुसार उनीहरूको आदर्श समाज मानिसहरूले स्वेच्छाले सहयोग गरेर बस्न चाहेमा र बसेमा सम्भव हुन सक्ला, तर कुनै एक वा दुईजना महात्मा सन्तको सदिच्छाबाट स्वत: आउने वस्तु समाजवाद होइन, यो त समाज-विकासको अनिवार्य नियमअनुसार अवश्यम्भावी रूपले आउने वस्तु हो भन्ने धारणा मार्क्सको हो ।

मार्क्सको विचारअनुसार पूँजीको स्वार्थ र श्रमको स्वार्थ परस्पर विपरीत छन् र समन्वय हुनै नसक्ने वस्तु हुन् । उत्पादनको लागत र विक्रयमूल्यको बीचको फरकको ठूलो हिस्सालाई नाफाको रूपमा पूँजीपतिहरूले लिँदै जाँदा श्रमिकहरू झन्झन् शोषित हुँदै गएर झन्डै भोकै पर्ने स्थितिमा पुग्छन् । उता पूँजीपतिहरू पनि परस्पर भयङ्कर प्रतिस्पर्धाले गर्दा कमजोर हुन्छन् । त्यसैवेला उनीहरूबीच नयाँ-नयाँ बजारको खोजीमा तँछाड-मछाड हुन्छ र पूँजीवादी मुलुकहरूबीच बजार कब्जा गर्ने होडबाट युद्ध पनि हुन जान्छ । हँदाहुँदा मजदूरहरू आफ्नो स्थिति सुधार्नको लागि पनि विद्रोह गरी शासनसत्ता कब्जा गर्न बाध्य हुन पुग्छन् । यो अवश्यम्भावी क्रान्तिकारी सङ्घर्षको फल नै समाजवादी व्यवस्थाको स्थापना हो ।

मार्क्सवादी (वैज्ञानिक) समाजवादको सैद्धान्तिक सार– मार्क्सको विचारधारा वा वैज्ञानिक समाजवादी विचारधाराको सैद्धान्तिक सारतिर हेर्दा मुख्यतया चारवटा सैद्धान्तिक आधारहरू अगाडि आउँछन्, ती हुन् – (१) द्वन्द्वात्मक भौतिकवाद (२) ऐतिहासिक भौतिकवाद (३) वर्गसङ्घर्षको सिद्धान्त र (४) अतिरिक्त मूल्यको सिद्धान्त । द्वन्द्वात्मक भौतिकवाद मार्क्सको सम्पूर्ण सिद्धान्तको आधार हो, विश्वसम्बन्धी मार्क्सकावादी दृष्टिकोण हो, अनि ऐतिहासिक भौतिकवाद अथवा इतिहासको भौतिकवादी व्याख्या चाहिं सिद्धान्तको व्यावहारिक प्रयोग हो । त्यस्तै वर्गसङ्घर्षको सिद्धान्त सामाजिक परिवर्तनको व्याख्या हो ।

सारसंक्षेपमा मार्क्सवादको मुख्य धारणा के हो भने मानव-समाजलाई राम्ररी बुझ्न यसलाई निरन्तर बदलिरहने र विकसित हुँदै जाने प्रक्रिया भनी जान्नुपर्दछ । निरन्तर विकसित हुँदै र बदलिँदै जाने यो प्रक्रिया मानव-समाजको सम्पूर्ण भूतकालीन इतिहासको सन्दर्भमा मात्र थाहा पाउन सकिन्छ । अर्को कुरा, इतिहासको प्रत्येक अवधिमा समाजको आर्थिक बनोट नै आधार हुन्छ, जुन जग वा आधारमाथि समाजको कानूनी र राजनीतिक इमारतको निर्माण हुन्छ, अनि आर्थिक बनोट भन्नु नै समाजमा विद्यमान उत्पादन-सम्बन्ध हो, र उत्पादनको तरीका बदलिँदै जाँदा

उत्पादन-सम्बन्धको विकास पनि हुँदै जान्छ। मार्क्सको शब्दमा 'भौतिक जीवनमा रहेको उत्पादन-तरीकाले जीवनका सामाजिक, राजनीतिक र भावनात्मक प्रक्रियाहरूको स्वरूप निर्धारण गर्दछ।

इतिहासको अध्ययनबाट मार्क्सले के कुरा पत्ता लगाए भने प्रत्येक उत्पादन-पद्धतिअन्तर्गत समाज परस्पर- विपरीत स्वार्थ भएका वर्गहरूमा विभाजित भइरहेको हुन्छ र आर्थिक दृष्टिले बढी बलियो भएको चाहिं वर्गले राज्य भन्ने संस्थालाई उपयोग गरी आफ्नो स्वार्थलाई अगाडि बढाउँछ र कमजोर चाहिं वर्गलाई दबाइराख्दछ। दमनमा परेको वर्गले समय-समयमा विद्रोह गर्दछ र यस्ता दुई वर्गहरूको यस सङ्घर्षको फलस्वरूप नै नयाँ आर्थिक व्यवस्थाको उदय हुन्छ। मानवजातिको आर्थिक विकासको इतिहासको एक अवधिमा पूँजीवादी उत्पादन-तरीका प्रगतिशील ठहरिएको भए तापनि र पूँजीवादी व्यवस्थाअन्तर्गत सम्पत्तिको उत्पादन निकै बढेको भए तापनि पूँजीवादी व्यवस्थाको उपयोगिता खतम भइसकेको छ र यसको नाश अवश्यम्भावी छ। पूँजीवादभित्र रहेको अन्तर्विरोधले नै यसको पतन ल्याउँछ। पूँजीवादले नै सर्वहारा वर्गलाई जन्माउँछ, जुन वर्गले पूँजीपतिवर्गको विरुद्ध सङ्घर्षमा विजय निश्चय नै पाउँछ। वर्तमान पूँजीवादी व्यवस्थाबाट भविष्यको समाजवादी व्यवस्थामा सङ्क्रमण हुनु क्रान्तिविना सम्भव छैन।

पहिलो अन्तरराष्ट्रिय– विभिन्न मुलुकहरूका समाजवादी पार्टी र सङ्घ-संस्थाहरूलाई एकगठ पार्न र समाजवादी आन्दोलनलाई अन्तरराष्ट्रिय स्तरमा अगाडि बढाउन मार्क्सका सहयोगीहरूले सन् १८६४ मा अन्तरराष्ट्रिय श्रमिक सङ्घ (इन्टरनेशनल वर्किङ मेन्स एसोसिएशन) को गठन गरे। यस सङ्घले १२ वर्षसम्म काम गर्‍यो र सन् १८७६ मा यसको विघटन भयो। पछि गएर यस सङ्घलाई पहिलो अन्तरराष्ट्रिय (फस्ट इन्टरनेशनल) भन्न थालियो। यो तथाकथित प्रथम अन्तरराष्ट्रिय (अन्तरराष्ट्रिय श्रमिक सङ्घ) राजनीतिक पार्टीहरूको होइन, बरु स-साना राजनीतिक समूहहरू र ट्रेड युनियन (मजदूर– व्यवसायीक) सङ्गठनहरूको एउटा खुकुलो महासङ्घ थियो। यो पहिलो अन्तरराष्ट्रियको थालनी गर्ने व्यक्ति मार्क्स नभए तापनि छिटै यसको मुख्य बौद्धिक व्यक्तित्व मार्क्स बन्न गएका थिए। मार्क्स र अराजकवादी नेता बाकुनिनबीच मतभेद आएपछि सन् १८७२ मा यस अन्तरराष्ट्रियमा फूट आयो, तैपनि यसमा मार्क्सको नियन्त्रण रह्यो। मार्क्सले यसको प्रमुख कार्यालय यूरोपबाट अमेरिकामा सारे र पछि १८७६ मा यसको विघटन भएको हो।

गैर–मार्क्सवादी समाजवादीहरू– अधिकांश समाजवादीहरूका विचारको सैद्धान्तिक आधार मार्क्सवाद हुन गए पनि मार्क्सवादको साथसाथै अन्य खालका समाजवादीहरू पनि सँगसँगै विद्यमान थिए। उदाहरणार्थ– जर्मनीको पहिलो मजदूर पार्टी(१८६३)का संस्थापक फर्डिनान्ड लस्सालेको क्रिश्चियन सिद्धान्तको आधारमा बेलायतमा फ्रेडरिक डेनिशन मौरिस र चार्ल्स किङ्ग्स्लेको नेतृत्वमा क्रिश्चियन समाजवादीहरू थिए। यी क्रिश्चियन समाजवादीहरू समाजवादी आन्दोलनलाई मार्क्स झैं अन्तरराष्ट्रियतावादी आन्दोलन नठानी प्रत्येक अलग-अलग राज्यमा राज्यको कारबाईद्वारा नै समाजवादको स्थापना गर्न सकिन्छ भनी ठान्दथे।

गोथा कार्यक्रम र एर्फुर्त कार्यक्रम– मार्क्सले समाजवाद र साम्यवादमा भेद देखाएका थिए। मार्क्सअनुसार समाजवाद एक

सङ्क्रमणकालीन चरण हो र साम्यवाद चाहिं मानिसको पूर्ण स्वाधीनताको समाज हो। जर्मन सामाजिक प्रजातान्त्रिक पार्टी (जर्मन सोशल डेमोक्राटिक पार्टी)का दुईवटा दस्तावेज र त्यस सम्बन्धमा मार्क्स र एङ्गेल्सका धारणाहरू उल्लेखनीय छन्, ती हुन् 'गोथा कार्यक्रम' र 'एर्फुर्त कार्यक्रम'।

सन् १८७५ मा दुईवटा जर्मन समाजवादी पार्टीहरू (एउटा फर्डिनान्ड लस्सालेका अनुयायीहरूको आधिपत्य भएको र अर्को चाहिं आफूलाई मार्क्सवादी भन्ने विल्हेम लिएबनेक्त तथा अगस्त बेबेलको आधिपत्य भएको)ले एकीकृत पार्टी खोल्ने उद्देश्यले एकता सम्मेलन गरे। त्यस सम्मलेनले (गोथामा आयोजित) 'गोथा कार्यक्रम' पारित गऱ्यो। त्यसै वर्ष (सन् १८७५ मा) मार्क्सले 'गोथा कार्यक्रमको विवेचना' लेखे र एङ्गेल्सद्वारा टिप्पणीसहित सन् १८९१ मा यसको प्रकाशन भयो।

त्यसपछि सन् १८९१ मा एर्फुर्तमा आयोजित जर्मन सोशल डेमोक्र्याटिक पार्टीको अधिवेशनले एर्फुर्त कार्यक्रम पारित गऱ्यो।

'गोथा कार्यक्रमको विवेचना' मा मार्क्सले 'सर्वहारावर्गको क्रान्तिकारी अधिनायकत्व'को सिद्धान्त प्रस्तुत गरेका थिए, जसअनुसार समाजवादी चरणको सङ्क्रमणकालभरि क्रान्तिका उपलब्धिहरूको रक्षा गर्नको लागि सर्वहारा वर्गको सत्ताले वर्गशत्रुहरूउपर अनिनायकत्व चलाउनु जरूरी छ।

यसैबीच सन् १८६७ मा मार्क्सको प्रसिद्ध कृति पूँजीको पहिलो भाग प्रकाशित भएको थियो।

दोस्रो अन्तरराष्ट्रिय– माथि भनिएझैं सन् १८७५ मा यूरोपको पहिलो समाजवादी पार्टी, जर्मन सोशल डेमोक्र्याटिक पार्टीको गठन भएको थियो। त्यसपछिका १२।१३ वर्षभित्र समाजवादी पार्टीहरू फ्रान्स, अस्ट्रिया, बेल्जियम, स्विजरल्यान्ड, डेन्मार्क र स्वेडेनमा स्थापित भए र सन् १८८३ मा मार्क्सको मृत्यु भएको वर्षमा रूसमा पनि रूसी मार्क्सवादीहरूको राजनीतिक समूह खडा भयो। त्यसै समयतिर बेलायतमा सोशल डेमोक्र्याटिक फेडरेशनको स्थापना भयो। साथै केही सुधारवादीहरू मिलेर फेबियन सोसाइटीको स्थापना गरे।

यस्तो परिस्थितिमा सन् १८८९ मा बीसओटा देशहरूबाट करीब चार सय प्रतिनिधिहरू समाजवादी पार्टीहरूको नयाँ अन्तरराष्ट्रिय सङ्गठन खडा गर्न पेरिसमा भेला भए। पहिलो अन्तरराष्ट्रियको विघटन भएको १३ वर्षपछि यो 'दोस्रो अन्तरराष्ट्रिय' को स्थापनाले यूरोपमा मार्क्सवादी-समाजवादी आन्दोलन द्रुतगतिले बढ्दै गयो। दोस्रो अन्तरराष्ट्रियको एउटा प्रमुख उद्देश्य युद्धलाई रोकेर शान्तिको संरक्षण गर्नु थियो। राष्ट्रहरूबीच झगडा बढेर युद्धको खतरा आएमा मजदूरवर्गले सेनामा भर्ना हुन वा युद्धसामग्रीहरू बनाउन नामन्जूर गरिदिने अठोट दोस्रो अन्तरराष्ट्रियको थियो। एक देश र अर्को देशका सामन्तवादी वा पूँजीवादी शासकवर्गको बीच झगडा हुन सक्छ, तर सबै देशका मजदूरहरूको स्वार्थ साझा भएकोले तिनीहरूमा भाइचारा र मैत्री हुन्छ भन्ने धारणामा मजदूर वर्गको अन्तरराष्ट्रिय ऐक्यबद्धताको सिद्धान्तमा आधारित दोस्रो अन्तरराष्ट्रिय थियो।

समाजवादी आन्दोलनमा मतभेद र संशोधनबाद– दोस्रो अन्तरराष्ट्रियको स्थापनापछि विश्व समाजवादी आन्दोलनमा विभाजन देखा पऱ्यो। पूँजीवादी राज्यमा तुरुन्तै 'सङ्कट नआएको' देखेका नेताहरूले नरम सुधारवादी विचार वा 'क्रमिक परिवर्तन'को नारा दिन लागे। सबै समाजवादीहरूले बुर्जुवा पूँजीवादी राज्यको विरोध गरे तापनि एक थरीले पूँजीवादी राज्यसत्तालाई पल्टाउन

खोज्नुभन्दा बिस्तारै बदल्नु बढी प्रभावकारी हुन्छ भनी ठाने । यस प्रवाहअन्तर्गत सन् १८९८ मा एदुवार्द बर्न्सतेनले 'अवश्यम्भावी' वर्गसङ्घर्षको धारणालाई अस्वीकार गरे तथा शान्तिपूर्ण क्रमिक विकासद्वारा समाजवाद आउन सक्ने धारणा व्यक्त गरे, मार्क्सको सिद्धान्तमा 'संशोधन'को नारा दिने बर्न्सतेनको विचार संशोधनवाद नामले चिनिन थाल्यो । सन् १८९९ मा तिनले लेखेको एक रचना 'समाजवादका पूर्वधारणाहरू र सामाजिक प्रजातन्त्रका अभिभाराहरू'मा तिनले औद्योगिक समाजमा आएको नयाँ परिवर्तनलाई बुझेर पार्टीले (जर्मन सोशल डेमोक्र्याटिक पार्टीले) सामाजिक सुधारलाई मान्ने पार्टी हुनपर्छ भनी घोषणा गरे ।

बेलायत र फ्रान्समा समाजवाद– बेलायतमा पूंजीवादी संसदीय प्रजातन्त्रको उदारवादी परम्पराले गर्दा समाजवादी आन्दोलनलाई एक वैध राजनीतिक आन्दोलनको रूपमा मान्यता दिइएको थियो । फलस्वरूप बलियो वर्गभावना र वर्गबफादारी भए तापनि बेलायतमा श्रमिक वर्गका हितको रक्षाको लागि भनी गठन गरिएको लेबर पार्टीले क्रमिक र शान्तिपूर्ण परिवर्तनको धारणा लियो र मार्क्सको क्रान्तिकारी सङ्घर्षको बाटो स्वीकार गरेन । क्रिश्चियन समानतावाद, फेबियन समाजवाद र ट्रेड युनियन आन्दोलनको संयुक्त प्रभावको रूपमा बेलयतको लेबर पार्टीले संसद्द्वारा मजदूरवर्गको पक्षमा कानूनहरू पारित गराउँदै समाजमा मजदूरवर्गको अनुकूल परिवर्तन ल्याउन सकिन्छ भन्ने धारणा लियो । क्रमिक सुधारको सिद्धान्त लिएको कुरामा मात्र बेलायतको लेबर पार्टी अरू समाजवादी पार्टीभन्दा भिन्न भएको होइन, यसको बनोट पनि भिन्न प्रकारको छ। व्यक्तिगत सदस्यतामा आधारित नभई विभिन्न ट्रेड युनियनहरू र समाजवादी समूहहरूको महासङ्घका रूपमा लेबर पार्टी गठन भएको थियो । सन् १९१८ पछि व्यक्तिलाई प्रत्यक्ष सदस्यता लिएर स्थानीय लेबर पार्टीहरूको गठन गर्न शुरू गरिए पनि यसको सङ्घीय स्वरूप कायमै रह्यो। ब्रिटिश लेबर पार्टीको पथप्रदर्शक सिद्धान्त समाजवादी सङ्गठनहरूको सिद्धान्त नभई बेलायतको परम्परागत राजनीतिद्वारा प्रभावित थियो । वास्तवमा लेबर पार्टीले आफूलाई 'समाजवादी' भन्ने गरेकोले मात्र समाजवादभित्र त्यसलाई लिनुपरेको हो, तर अन्तरराष्ट्रिय समाजवादी आन्दोलनबाट यसले सधैं अलग रहन नै रुचाएको छ ।

फ्रान्समा स्पष्ट रूपले एउटा ठूलो किसान र कालिगडहरूको वर्ग र एउटा आधुनिक औद्योगिक अर्थतन्त्र सँगसँगै विद्यमान रहेको द्विपक्षीय समाज थियो । समाजको सामन्ती बनोट ध्वस्त भएको थियो, तर बुर्जुवा पार्टीहरूले आफ्नो बलियो नियन्त्रण कायम गर्न सकेका थिएनन् । मजदूरवर्गभित्र पनि विभाजन थियो । अर्को कुरा, फ्रान्समा ट्रेड युनियनहरू समाजवादी पार्टीहरूको नियन्त्रण र निर्देशनमा नरही स्वतन्त्र थिए। सन् १८९६ तिर फ्रान्समा परस्पर सङ्घर्षरत ६ वटा समाजवादी पार्टीहरू थिए । सन् १९०५ सम्ममा दुईवटा समाजवादी पार्टीहरू बाँकी रहे, एउटा जुले गेस्देको नेतृत्वमा मार्क्सवादी सङ्गठन र अर्को जें जौरेले नेतृत्व गरेको मार्क्सवाद-विरोधी पार्टी । फ्रान्समा संसद्मा कुनै एक पार्टीको बहुमत नभई विभिन्न पार्टीहरूको संयुक्त सरकार बनाउनुपर्ने स्थिति सधैं विद्यमान रहँदा सरकार सधैं दक्षिणपन्थी पार्टीहरूलाई छोडिराख्ने हो वा मध्यममार्गीसित समाजवादीहरूले मिलेर सरकार गठन गर्नुपर्छ भन्ने कुरालाई लिएर आएको मतभेदले पनि फ्रान्सका समाजवादीहरू लामो समयसम्म

विभाजित रहे ।

अमेरिकामा समाजवादी विचारको प्रवेश र विकास– सन् १८४८ मा जर्मनीमा क्रान्तिकारी आन्दोलनहरूमाथि दमन चलाइँदा धेरै राजनीतिक नेताहरू संयुक्तराज्य अमेरिकामा शरण लिन पुगेका थिए। उनीहरूले आफ्नो साथमा समाजवादी विचारधारा ल्याएर अमेरिकामा प्रवेश गराए । सन् १९०५ मा गठन भएको इन्डस्ट्रियल वर्क्स अफ द वर्ल्ड भन्ने पार्टीले क्रान्तिकारी परिवर्तनको नारा दियो । सन् १८७४ मा सोशलिस्ट लेबर पार्टीको स्थापना भयो, यसबाट एक समूह निस्केर सन् १९०१ मा सोशलिष्ट पार्टीको स्थापना गऱ्यो । सन् १९१२ मा समाजवादी उम्मेदवार युजेनी डेब्सले राष्ट्रपति पदको निर्वाचनमा ६ प्रतिशत मत लिएर समाजवादी राजनीतिको उपस्थिति प्रदर्शित गऱ्यो । अहिले संयुक्तराज्य अमेरिकामा 'कम्युनिस्ट पार्टी अफ द युनाइटेड स्टेट्स अफ अमेरिका', 'सोशलिस्ट वर्क्स पार्टी अफ अमेरिका', 'वर्क्स वर्ल्ड पार्टी अफ यूनाइटेड स्टेटस' र 'प्रोग्रेसिभ पार्टी' जस्ता समाजवादी राजनीतिक विचारधाराका विभिन्न पार्टीहरू कार्यरत छन् ।

प्रथम विश्वयुद्ध र समाजवादमा स्पष्ट दुई दिशा– प्रथम विश्वयुद्धले समाजवादी आन्दोलनमा मार्क्सवादी र गैर-मार्क्सवादी स्पष्टै दुई भिन्न समाजवादी विचारधारा देखा परे । अझ साँच्चै भनौं भने प्रथम विश्वयुद्धले गर्दा अन्तरराष्ट्रिय समाजवादी आन्दोलनमा तीनवटा कार्यदिशा देखियो । सन् १९१४ मा लडाइँ शुरू हुँदा जर्मनी, अस्ट्रिया र फ्रान्सका समाजवादीहरू सबले लडाइँमा आफ्नो-आफ्नो सरकारलाई समर्थन दिए । त्यस वेलाको विश्वको सबभन्दा बलियो समाजवादी पार्टी जर्मन समाजवादी पार्टीले पहिले-पहिले आफूलाई जर्मन राज्य असंलग्न रहेका थिए र जर्मनीका राजा कैजरले त्यस पार्टीलाई 'मुलुक नभएका मानिसहरू' भनी आलोचना समेत गरेका थिए, तर अहिले लडाइँ हुँदा त्यस पार्टीले संसद्भित्र सरकारले लडाइँको लागि मागेको खर्चका प्रस्तावहरूमा समर्थन दियो । यसरी यूरोपीय महाद्वीपको मुख्य भूमिका समाजवादी पार्टीहरूको र बेलायतको लेबर पार्टीको पनि बहुमत समूहले आ-आफ्नो सरकारको समर्थन गऱ्यो । अल्पमत समूहहरूले भने युद्ध प्रयासको केही प्रतिरोध गरे, तिनीहरूले यो प्रतिरोध मार्क्सवादी र शान्तिवादी दृष्टिकोणले गरेका थिए । अर्को वा तेस्रो प्रवाह रूसमा भ्लादिमिर इल्यिच लेनिनको नेतृत्वमा कम्युनिस्टहरूले लिएका थिए । प्रथम विश्वयुद्धले रूसमा क्रान्ति ल्यायो । लेनिनको नेतृत्वमा रूसी बोल्सेविकहरूले महान् अक्टोबर समाजवादी क्रान्ति सम्पन्न गर्न र पहिलेको रूसी साम्राज्यको ठाउँमा मार्क्सवादी सिद्धान्तमा आधारित सर्वहारा वर्गको राज्य, सोभियत सङ्घको स्थापना गर्न सफल भए ।

यसबाट समाजवादी आन्दोलन सधैंको लागि दुई धारामा विभाजित भयो; एउटा प्रवाह– सर्वहारा अधिनायकत्व र वर्गसङ्घर्षलाई मान्ने कम्युनिस्ट शासन खडा गर्न खोज्ने कम्युनिस्ट पार्टीहरूको र अर्को प्रवाह– संसदीय प्रणाली र संवैधानिक प्रक्रियामा विश्वास गर्ने प्रजातान्त्रिक समाजवादीहरूको ।

तेस्रो अन्तरराष्ट्रिय– सन् १९१७ मा रूसी क्रान्तिको विजय भएर सोभियत सङ्घको स्थापना भएपछि विभिन्न देशको कम्युनस्टिहरूको एक अन्तरराष्ट्रिय मोर्चा 'तेस्रो अन्तरराष्ट्रिय'को गठन गरियो । मस्को शहर विश्वको पहिलो कम्युनिस्ट राज्य 'सोभियत सङ्घ'को मात्र राजधानी होइन, 'तेस्रो अन्तरराष्ट्रिय'को सदर-मुकाम पनि बन्यो । विश्वमा एउटा मात्र भए पनि

कम्युनिस्ट शासनसत्ता भएको राज्यको अस्तित्व भएपछि सर्वहारा वर्गले राज्यसत्ता क्रान्तिद्वारा कब्जा गर्न सक्छ भन्ने बलियो आस्था विभिन्न देशका क्रान्तिकारीहरूमा रहन गयो । सन् १९१९ को मार्च २ तारीखमा मस्कोमा विभिन्न देशका क्रान्तिकारी मजदूरवर्गीय पार्टीहरूको सम्मेलनको आयोजना गरियो । सम्मेलनले तेस्रो अन्तरराष्ट्रिय युवा कम्युनिस्ट इन्टरनेशनल(छोटकरीमा कोभिन्तर्न)को स्थापना गर्‍यो, कोभिन्तर्नले 'नक्कली खालको प्रजातन्त्र'(पूँजीवादी प्रजातन्त्र)को भूलभुलैयामा नफँसी मजदूरवर्गीय पार्टीहरूले शासनसत्ता कब्जा गरी सर्वहारा राज्य खडा गर्न आह्वान गर्‍यो । कोभिन्तर्नको दोस्रो विश्व सम्मेलन मस्कोमै जुलाई १९२० मा गरियो । यस सम्मेलनले दक्षिणपन्थी समाजवादीहरू र उदार सुधारवादीहरूको विरोध गरी सर्वहारा क्रान्तिकारी कार्यदिशा लिन आह्वान गर्‍यो ।

यूरोपका विभिन्न देशमा प्रजातान्त्रिक समाजवाद– यसरी 'सर्वहारावादी' समाजवादीहरू (वा कम्युनिस्टहरू) र 'प्रजातान्त्रिक' समाजवादीहरू(वा उदारवादी सुधारवादीहरू) बीचको झगडा निक्कै चर्कँदै गयो । कम्युनिस्टहरूले प्रजातान्त्रिक समाजवादीहरूलाई पूँजीवादकै एक शाखा ठाने भने प्रजातान्त्रिक समाजवादीहरूले कम्युनिस्टहरूलाई 'प्रजातन्त्रविरोधी अधिनायकवादी' ठाने । कम्युनिस्टहरूले काभिन्तर्नअन्तर्गत आफ्नो आन्दोलनमा अन्तरराष्ट्रिय ऐक्यवद्धता ल्याउन खोजे भने प्रजातान्त्रिक 'समाजवादी अन्तराष्ट्रिय' गठन गरेका थिए । यसलाई सुदृढ र विस्तृत पार्न सन् १९३१ मा सभाजवादी अन्तर्राष्ट्रियको पुनर्गठन गरियो । यो अन्तरराष्ट्रिय अन्तर्गत समाजवादी पार्टीहरूका सांसदहरूको सङ्ख्या यूरोपका विभिन्न देशमा गरी १३०० भन्दा बढी पुगिसकेको थियो, त्यसताका यूरोपका सबै देशहरूमा गरी संसदीय आमनिर्वाचनमा प्रजातान्त्रिक समाजवादी उम्मेदवारहरूले पाएको जम्मा भोट झन्डै तीन करोड थियो । तर पूँजीवादी सरकारहरूले लिएको नयाँ रणनीतिले र केही देशहरूमा फासिस्टवादको उदय भएकोले आएको सङ्कटको सामु यति ठूलो भइसकेको प्रजातान्त्रिक समाजवादी आन्दोलन पूरै शक्तिहीन हुन गयो ।

पहिलो विश्वयुद्धको समाप्तिदेखि सन् १९३१ बीचको यस अवधिलाई प्रजातान्त्रिक समाजवादको पनि प्रगतिको अवधि मान्न सकिन्छ । स्कान्दानाभियाका मुलुकहरूमा, अस्ट्रिया र चेकोस्लोभाकियामा यस अवधिमा समाजवादी आन्दोलन निकै बलियो भएको थियो । सन् १९३५ मा न्यूजिल्यान्ड र १९२९-३१ मा अस्ट्रेलियामा प्रजातान्त्रिक समाजवादी पार्टी (लेबर पार्टी) सत्तामा पुगेका थिए । बेलायतमा पनि इतिहासमा पहिलोपटक सन् १९२४ मा लेबर पार्टीको सरकार बनेको थियो ।

इटालीमा सन् १९२२ मा र जर्मनीमा सन् १९३३ मा क्रमशः शासनसत्ता कब्जा गरेका फासिस्टहरू (मुसोलिनीको नेतृत्वमा) र नाजीहरू(हिटलरको नेतृत्व)ले प्रजातान्त्रिक समाजवादीहरू र कम्युनिस्टहरूलाई (अर्थात् दुवै तरीका समाजवादीहरूमाथि) क्रूर दमन गर्‍यो, यद्यपि मुसोलिनी र हिटलरले आ-आफ्नो पार्टीलाई समाजवादी भनी दाबी गरेका थिए ।

दोस्रो विश्वयुद्ध र समाजवाद– दोस्रो विश्वयुद्धपछि यूरोपमा समाजवादी आन्दोलनको प्रगतिको लागि अनुकूल परिस्थिति खडा भयो । युद्धमा फासिस्ट र नाजी शक्तिहरूको हार, विजयी भएर पनि बेलायत र फ्रान्सका पूँजीवादी सरकारहरूको शक्तिनाश र विश्वयुद्धमा फासिस्ट र नाजी शक्तिलाई

हराउन स्टालिनको नेतृत्वमा सोभियत सङ्घको महत्त्वपूर्ण योगदानले गर्दा यूरोपमा समाजवादी विचारधाराको वृद्धि भयो । फ्रान्स, इटाली र बेल्जियमको शासनसत्ता चलाउन प्रजातान्त्रिक समाजवादीहरू र कम्युनिस्टहरू पनि सम्मिलित संयुक्त सरकारहरू बने । नेदरल्याण्ड, अस्ट्रिया र स्कान्दानाभियन मुलुकहरूका सरकारमा पनि समाजवादीहरूको महत्त्वपूर्ण स्थान रहन गयो ।

पोल्यान्ड, रोमानिया, बुल्गारिया, हङ्गेरी, चेकोस्लाभाकिया, अल्बानिया, पूर्वी जर्मनी र युगोस्लाभियामा कम्युनिस्ट पार्टीको नेतृत्वमा जनमुक्ति-मोर्चाहरूका सरकार बने र पछि ती देशहरूमा मार्क्सवादी-समाजवादी व्यवस्था लागू गरियो । पछि अन्तरराष्ट्रिय कम्युनिस्ट आन्दोलनबाट युगोस्लाभिया निष्कासित भए तापनि युगोस्लाभियाले समाजवादी व्यवस्था नै अपनाइरह्यो ।

दोस्रो विश्वयुद्धपश्चात् समाजवादको विस्तार– दोस्रो विश्वयुद्धको समाप्तितिर र त्यसको पश्चात् एसिया, अफ्रिका र ल्याटिन अमेरिकाका धेरै उपनिवेशहरू स्वाधीन भए । जर्मन-इटाली-जापानको धुरी शक्तिको युद्धमा हार भएको र विजेता र उपनिवेशवादी शक्ति बेलायत र फ्रान्स पनि युद्धले कमजोर हुन गएकोले उपनिवेश राष्ट्रहरूको मुक्तिसङ्घर्ष बलियो हुन गयो । जापानी औपनिवेशिक शासनको विरोधमा सशस्त्र सङ्घर्ष गरिरहेको कोरिया दोस्रो विश्व युद्धमा जापानले आत्मसमर्पण गरेपछि मुक्त हुन गयो र कोरिया विभाजित भएर उत्तरी भागमा समाजवादी राज्यको स्थापना भयो ।

दोस्रो विश्वयुद्धमा धुरी-राष्ट्रहरूको विरोधमा लडेका मित्र राष्ट्रहरूको साँठगाँठ (बेलायत, फ्रान्स, अमेरिका, सोभियत सङ्घ र चीन)मध्ये चीनको पूँजीवादी सरकार पनि बेलायत र फ्रान्स झैं विजयी भएर पनि कमजोर हुन गएको थियो । माओ चे तुङ्गको नेतृत्वमा कैयौं वर्षदेखि सशस्त्र सङ्घर्ष चलाइरहेका चिनिया कम्युनिस्टहरूले दोस्रो महायुद्धको समाप्तिपछि आफ्नो सङ्घर्ष झन्झन् चर्काउँदै लगे र सन् १९४९ मा सम्पूर्ण चिनिया भूभाग (ताइवान बाहेक) कब्जा गरी चीनमा पनि कम्युनिस्ट शासन स्थापित गरे, चीनको प्रभुत्वमा रहेको तिब्बत सन् १९५१ मा चीनको स्वशासित क्षेत्र बन्न गयो र तिब्बतमा पनि सन् १९५९ पछि क्रमिक रूपले समाजवादी पद्धति लागू गरिँदै छ ।

त्यसै गरी विश्वयुद्धले कमजोर भएको साम्राज्यवादी शक्ति फ्रान्सको उपनिवेश हिन्दतीनका चीन राष्ट्रहरू– भियतनाम, लाओस र काम्पुचिया मुक्त भए । कोरिया झैं विभाजित भएको भियतनाममा पनि उत्तरी भागमा कोरियामा झैं कम्युनिस्ट शासन कायम भयो । पछि उत्तरी भियतनामको सेनाले दक्षिण भियतनाम पनि कब्जा गरेर भियतनाममा एकीकृत कम्युनिस्ट राज्य कायम भयो । लाओसमा पनि समाजवादी आन्दोलनको विजय भएर लाओस प्रजातान्त्रिक गणतन्त्रको स्थापना भयो । काम्पुचियामा कम्युनिस्टहरूले सत्ता कब्जा गरी खमेररुजको समाजवादी सरकार कायम गऱ्यो । भियतनामले आक्रमण गरी त्यस सरकारलाई पदच्युत गरी आफ्नो पिछलगगु सरकार (त्यो पनि कम्युनिस्ट शासन नै) खडा गरेपछि कैयौं वर्ष चलेको गृहयुद्ध समाप्त भई हाल त्यहाँ सर्वपक्षीय सरकारको गठन भएको छ र समाजवादी व्यवस्थाको अन्त भएको छ ।

समाजवादी आन्दोलनको उर्लंदो लहर अमेरिकी महाद्वीपमा पनि पुगेर त्यहाँ क्यारिबियन क्षेत्रको एउटा राज्य क्यूबामा सन् १९५९ मा कम्युनिस्ट राज्यको स्थापना भयो ।

दोस्रो विश्वयुद्धपश्चात् विभिन्न ठाउँमा

कम्युनिस्ट राज्यहरूको स्थापना भयो भने यसको साथै केही समयपछि अर्को एउटा घटनाक्रम पनि देखा पऱ्यो । त्यो थियो यूरोपका कम्युनिस्ट मुलुकहरू र कम्युनिस्ट आन्दोलनहरूमा संशोधनवादको उत्थान। यस प्रवृत्तिअन्तर्गत ती सरकारहरू र पार्टीहरूले केन्द्रीकृत नियोजित अर्थतन्त्रको ठाउँमा बजारमुखी र नाफाप्रेरित अर्थतन्त्रको समर्थन गर्ने र सशस्त्र क्रान्तिको कुरालाई छोडेर संवैधानिक बाटोबाट शान्तिपूर्ण परिवर्तन चाहने नीति लिए । उता पश्चिम यूरोपका प्रजातान्त्रिक समाजवादीहरूले शासनसत्ता कब्जा गर्न सशस्त्र क्रान्ति होइन, संसदीय निर्वाचनलाई माध्यम बनाउनुपर्छ, समाजवादी पार्टीहरूले वर्गीय पार्टी मात्र नबनी सर्वजनहितको प्रतिनिधित्व गर्ने पार्टी बन्नुपर्दछ, सर्वहारा अधिनायकत्व र वर्गसङ्घर्षको धारणालाई स्वीकार गर्नुहुँदैन भन्ने नीति लिएका थिए । सन् १९५६ मा खुश्चोभको नेतृत्वले लिएको नयाँ नीतिले गर्दा सोभियत सङ्घ र पूर्वी यूरोपका कम्युनिस्टहरू र पश्चिम यूरोपका प्रजातान्त्रिक समाजवादीहरूबीचको भेद कम हुँदै गयो । क्रमिक रूपले सोभियत सङ्घ र पूर्वी यूरोपका कम्युनिस्टहरू राजनीतिमा उदारवादी संसदीय व्यवस्था र अर्थनीतिमा बजार अर्थतन्त्रतिर सङ्क्रमणशील हुँदै गए । सन् १९८० को दशकमा सोभियत कम्युनिस्ट पार्टीको नेतृत्वमा गोर्भाचोभ आएपछि तिनले शुरू गरेको ग्लासनोस्त (खुलापना) र पेरेस्त्रोइका(पुनर्गठन) बिस्तारबिस्तारै कम्युनिस्ट व्यवस्थालाई त्यागेर संसदीय पूँजीवादी व्यवस्थाको स्थापनातिर लाग्यो । अन्तमा सोभियत कम्युनिस्ट व्यवस्थाको अन्तको साथै सोभियत सङ्घको पनि विखण्डन भयो । पहिलेको सोवियत सङ्घका विभिन्न राज्यहरू सबै अलगअलग स्वतन्त्र राज्यहरूको रूपमा देखा परे। त्यतिन्जेल पूर्वी यूरोपका समाजवादी देशहरूले पनि कम्युनिस्ट व्यवस्था त्यागेर संसदीय व्यवस्था र बजार अर्थतन्त्र अँगाले ।

यसरी एकारित सोभियत सङ्घ, पूर्वी यूरोपका देशहरू र मङ्गोलियाले कम्युनिस्ट व्यवस्था त्यागे भने चीन, भियतनाम, उत्तर-कोरिया र क्यूबाले समाजवादी व्यवस्था नै लिइरहने नीति लिए र विश्वमा चारओटा कम्युनिस्ट मुलुकहरू बाँकी रहे ।

– मा. ला. श्रे.

सम्प्रेषण (कम्युनिकेशन)– उपयोगिता-सम्बन्धी आफ्नो सिद्धान्तमा आइ. ए. रिचर्ड्सले जुन कुरा असल हुन्छ त्यसले उपयोगिता पैदा गर्छ र कुनै सङ्घटनाभित्रका क्रियाहरूको सामञ्जस्यबाट नै उपयोगिताको अवधारणामा पुगिन्छ भन्ने कुरा मानेका छन् । उपयोगिताको मनोवैज्ञानिक सिद्धान्तमा पुगेपछि त्यसलाई साहित्यमा प्रयोग गर्ने उत्तिकै महत्त्वपूर्ण काम बाँकी रहन्छ । क्रियाहरूको अध्ययन मानवीय सङ्घटनामा गरिन्छ र ती क्रियाहरूको आधारमा उपयोगिताको सिद्धान्तमा पुगिन्छ । अनि त्यस सिद्धान्तलाई सङ्घटनामा प्रभाव पार्ने बाहिरिया वस्तुहरूमा लागू गरिन्छ । तर 'प्रभाव पार्न बनेको के ? के साहित्यले साँच्चै नै मनका अवस्थाहरूलाई घटित पार्न सक्तछ ?' आदि प्रश्नहरूको उत्तर दिनाको लागि रिचर्ड्स 'उपयोगिताको विचारबाट साहित्यले कसरी उपयोगिताको सिर्जना गर्न सक्छ, पदहरूले कसरी पाठकको हृदयमा महत्त्वपूर्ण मनोवैज्ञानिक अवस्थाको सिर्जना गर्न सक्ने अभिवृत्तिहरू सम्प्रेषित गर्न सक्छन्' भन्नेतर्फ लाग्दछन्। अर्थ र सम्प्रेषणका यावत् समस्याहरूको प्रारम्भ यहींबाट हुन्छ र यसकारण पठन-क्रियाका प्रारम्भिक प्रणालीको विषयको व्याख्या गर्न रिचर्ड्सले प्रत्यक्ष बोधका सम्बन्धमा

आफ्नो विचार व्यक्त गरेका छन्। त्यस्तै उनले सङ्केतको र सम्प्रेषणमा प्रयुक्त हुने अरू तत्त्वको विषयमा छलफल गरेका छन् । साहित्यिक कृतिले पाठकमा एक प्रकारको मन:स्थितिको सिर्जना गर्छ भन्ने कुराको व्याख्या गर्ने आवश्यकताले गर्दा रिचर्ड्स साहित्यिक आलोचना र अर्थविज्ञानका बीच सम्बन्ध स्थापित गर्दछन् । कल्पनामूलक साहित्य के हो ? यसले भाषाको कस्तो प्रयोग गर्छ, भाषाको वैज्ञानिक प्रयोगबाट यसको भाषिक प्रयोगमा के भिन्नता छ तथा यसका विशेष कार्य र उपयोगिता के हुन् भन्ने विषयमा स्पष्ट निचोडमा आइपुग्नाको लागि रिचर्ड्स अनुसन्धान गर्दछन् । कल्पनामूलक साहित्यको सन्तोषजनक कृतिले लेखकमा रहेको एक प्रकारको मनोवैज्ञानिक सन्तुलन जनाउँछ र यस्तो सन्तुलन व्यक्तित्वको लागि उपयोगी हुन्छ; तथा कसरी उचित तरीकाले पढ्ने भन्ने कुरा थाहा छ भने त्यस्तो पाठकमा त्यस कृतिलाई पढ्दा त्यस्तो सन्तुलनको सम्प्रेषण हुन्छ भन्ने कुरा उनको निष्कर्ष हो। 'कसरी उचित तरीकाले पढ्ने' भन्ने शर्त महत्त्वपूर्ण छ, किनभने उचित बोधक्षम पठनबाट मात्र कुनै कृतिको वास्तविक उपयोगिता (मूल्य) प्राप्त गर्न सकिन्छ भन्ने कुरामा रिचर्ड्स जोड दिन्छन्। त्यसै कारणले उनी सावधानी तथा संवेदनशीलतासाथ पठन गर्ने शिक्षामा बल दिन्छन् । रिचर्ड्सका यी विचारहरूको आधुनिक आलोचनामा निकै ठूलो प्रभाव परेको छ र आधुनिक आलोचनामा मूलपाठको उचित पठनको महत्त्वमाथि झन्झन् जोड दिइन्छ ।

लेखकबाट पाठकमा हुने विचारको सम्प्रेषणका प्रणालीमा प्रत्यक्ष सम्बन्धमा व्यवधान खडा गर्ने स्वाभाविक कठिनाइहरू छन्। यस्ता कठिनाइहरूलाई जित्नको निम्ति लेखकले प्राय: आफ्ना लेखलाई प्रारम्भदेखि नै पाठक र आफ्नो बीचमा सामीप्य ल्याउने प्रयत्न गर्दै आफ्ना कृतिलाई पाठकसँग समायोजित गर्नुपर्छ । यस्तो सामीप्य प्राय: गफगाफबाट मैले भन्न लागेको कुरा सुन्न योग्य छ भन्ने विश्वास दिलाएर वा पाठकलाई आफ्नो विश्वासपात्र बनाएर हासिल गर्न सकिन्छ ।

सामीप्य र वचन सम्प्रेषण-स्थापना गर्नमा सहयोगी हुने दुई मुख्य शक्ति हुन्। तर लेखक र पाठकबीच कायम हुने सम्बन्धहेतु कागतका पानामा कोरिएका शब्दहरू बनेका हुन्छन्। ती शब्दहरूका अर्थले लेखकको आशय सकेसम्म जस्ताको तस्तै पाठकको मनमा सार्न अर्थात् अनुचित्रित गर्न सक्नुपर्छ। उदाहरणको रूपमा, पृथ्वीको आर्कटिक क्षेत्रमा बसोबास गर्ने एस्किमो जातिका मानिसको लागि बाइबलको अनुवाद गर्दा 'भेंडाको पाठो' (ल्याम्ब) को सट्टा 'सीलको बच्चा' (बेबी-सील) राखिनुपर्छ किनभने एस्किमोको चेतनामा 'भेंडाको पाठो' को कुनै अर्थ हुँदैन ।

अर्को प्रकारको समायोजन सरलीकरणको लागि हुन्छ । पृष्ठमा छापिएका शब्दहरूले पाठकको हृदयलाई समात्न सके भने पाठक त्यस लेखमा विश्वास गर्दछ र लेखकसँग मैत्रीभावको अनुभव गर्छ; यी कुरा हुन सके भने प्रत्यक्ष र सन्तोषप्रद सम्प्रेषण भएको मान्नुपर्दछ । तर पाठकलाई दिक्क लाग्यो वा उसलाई कृति निरर्थक लाग्यो भने अथवा भरपर्दो लागेन भने वा लेखकका शब्द र विचारहरूप्रति मैत्रीभाव जागेन भने सम्प्रेषण असफल भयो भन्ने मान्नुपर्छ ।

नवआलोचनाले सम्प्रेषणमा हेत्वाभास (टेट) र प्रतिकूलता (ब्रूक्स) को कुरा गर्छ । संवेग र त्यसलाई जनाउने वस्तुको वीचमा कुनै प्रत्यक्ष सम्बन्ध नहुँदा, कुनै शब्दले वहन

गर्ने संवेगको सम्प्रेषणमा हेत्वाभास हुन्छ, जस्तो कि जब कसैले आफ्नो निरङ्कुश कृत्यलाई छोप्न 'प्रजातन्त्र'को दुहाइ दिन्छ, जब कि कुनै समग्र कृतिले अनुभवको सम्प्रेषण गरेको कुराको सट्टा त्यस कृतिले विचारको सम्प्रेषण गरेको छ भन्ने धारणा राख्न 'प्रतिकूलता' हो। वास्तवमा कलाकृति बहुपक्षीय अनुभव हो जसको अनुभूति, आदर्श सम्प्रेषण भएको अवस्थामा पाठकले गर्दछ ।

आजका केही समालोचकहरू के भन्दछन् भने प्रत्येक व्यक्ति आफ्नो छुट्टै संसारमा बाँचेको हुन्छ र कुनै पनि दुइटा संसार उस्तै हुँदैनन्। उनीहरू पनि भन्दछन् भने कलाको उद्देश्य तिनीहरूबीच सम्प्रेषणको स्थापना गर्नु हो । अन्य समालोचकहरू भन्दछन्– सबै कलाका उद्देश्यको सम्प्रेषण हुँदैन; कलाले अभिग्राहकहरूमा कुनै विचार वा सौन्दर्य बोध जगाउन होइन, बरु तिनमा कुनै खास संवेग, कुनै अस्पष्ट उत्तेजना या कुनै प्रकारको गतिक या अझै सम्मोहक प्रतिक्रिया जगाउन चाहन्छ । यी प्रतिक्रियाहरू पनि सम्प्रेषण हुन्। अझै केही आलोचकहरू कलाकारहरू, खास गरी कविहरू आफ्नै लागि मात्र सिर्जना गर्छन् भन्दछन्। तर त्यस्ता आलोचकहरूसँग प्रश्न गर्न सकिन्छ– उसो भए उनीहरू आफ्ना कविताहरू किन प्रकाशित गर्छन् त ?

लेखकको लागि सम्प्रेषणको सबभन्दा पहिलो समस्या हो– आफ्ना मौलिक विचार, भाव तथा अनुभवलाई अनुषङ्गी 'अभिसंवेदी' भावविचारमा परिणत गरेर तिनलाई भाषिक अभिव्यक्ति दिनु । यस प्रक्रियामा लेखकले आफ्ना विचारहरूलाई आफ्नै लागि छर्लङ्ग्याउँछ र तिनलाई पाठकमा सार्दछ। तर यसो गर्नामा सम्प्रेषण हुनमा आइपर्ने व्यवधानहरूमाथि थप अरू बाधाहरू छन् जसलाई समय, माध्यम र मानव-मस्तिष्कले खडा गरेका हुन्छन् ।

सन् १९४८ मा क्लद द शाननको सम्प्रेषणको गणितीय सिद्धान्त म्याथम्याटिकल पिअरी अफ कम्युनिकेशन) र त्यसै वर्ष निस्केको नरबर्ट वाइरनको सन्ता अिकी (साइबरनेटिक्स)ले सम्प्रेषणका समस्याहरूको विषयमा विचारहरूको क्रम शुरू गरे । उनीहरूले उद्‌गम र अभिग्राहकबीच आइपर्ने सूचना, सन्देश, आशय, हल्ला, उत्क्रममाप (अनिश्चितताको माप) सङ्घनन, दक्षता जस्ता पक्षहरूमाथि परीक्षण थाले । यस विषयमा विभिन्न क्षेत्रहरूबाट योगदान भएको छ र सम्प्रेषणको अध्ययन आजको सार्वभौम सोचाइको एउटा महत्त्वपूर्ण पक्ष भएको छ ।

साहित्यको अर्थवैज्ञानिक सिद्धान्तहरूमाथि प्रयोग गर्दा आधुनिक सम्प्रेषण-सिद्धान्तहरू निम्नलिखित लक्षणहरूलाई जन्म दिन्छन् । पहिलो, तिनीहरू भाषाको वैज्ञानिक र साहित्यिक प्रयोगलाई एक-अर्काको विपरीत नमानेर तिनलाई मानव-अस्तित्वको लागि एक अर्काका पूरक र उत्तिकै आवश्यक मान्दछन् । यस विषयमा तिनीहरू विज्ञानप्रतिको तिरस्कारमा आधारित साहित्यका सिद्धान्तहरूबाट बिलकुल भिन्न छन् । दोस्रो, तिनीहरू कलालाई मानिसले गर्ने अन्य सबै प्रकारका प्रतीकात्मक क्रियाकलापभन्दा फरक छुट्टै किसिमको प्रतीकात्मक क्रिया हो भन्ने मान्दछन्। तेस्रो, यिनीहरू कलालाई जैविक क्रियाको रूपमा व्याख्या गर्न खोज्दछन् । चौथो, यिनीहरू कलाकृतिप्रति पाठकको प्रतिक्रियालाई नै आधार-सामग्री मान्दछन् । उनीहरूको विचारमा कुनै कविताको अस्तित्व केही खास पाठकहरूका प्रतिक्रियाभन्दा पर (जसको अध्ययन समसामयिक आलोचनाका केही समूह गर्न खोज्दछन्) अर्थवैज्ञानिक दृष्टिले कागतमा कोरिएका किरमिर रेखाहरू बाहेक (जुन सम्भाव्य उद्दीपक हुन सक्छन्) हुँदैन ।

अन्तमा, साहित्यका अर्थवैज्ञानिक सिद्धान्तहरू कलालाई समग्र संस्कृतिसँग (यसप्रकार नैतिकतासँग) गाँस्न चाहन्छन्। अर्थ-वैज्ञानिकको लागि कला कलाको लागि होइन, जीवनको लागि हो ।

सम्प्रेषण, धेरै हदसम्म, कथनका— वैज्ञानिक, काव्यात्मक, कानूनी, गणितीय, नैतिक, धार्मिक इत्यादि प्रकारमा निर्भर गर्दछ । यी कथन-प्रकारहरूको विश्लेषण तिनका अर्थका मुख्य आयामहरू तथा तिनले सहयोग पुऱ्याउने विशेष प्रयोगका सन्दर्भमा गर्न सकिन्छ । यसरी वैज्ञानिक कथन मुख्य रूपले सूचनात्मक हुन्छ; नैतिक कथन मुख्यत: आदेशात्मक हुन्छ र कसैलाई खास किसिमको कार्यमा प्रवृत्त गराउनका निमित्त प्रयोग हुन्छ इत्यादि । सबै प्रकारका सङ्केतका रूपहरू र तिनका सबै प्रकारका प्रयोग र कार्यहरूको अध्ययन गर्नु सम्प्रेषण-सिद्धान्तको मुख्य वौद्धिक उद्यम रहेको छ । अर्न्स्ट कासिरट, जर्ज मीड र चार्ल्स पियर्स भन्दछन्— मानिस वास्तवमा 'सङ्केतात्मक प्राणी' हो भने सङ्केत-सिद्धान्तमा वर्तमानमा भएका विस्तृत विकासहरूले मानिसको अध्ययन गर्न र उसलाई बुझ्न ठूलो मद्दत पुऱ्याउनेछन् ।

ध्यान दिनुपर्ने कुरा के छ भने सम्प्रेषण-सिद्धान्तको अहिलेको विकास कार्य र अर्थको अन्तरसम्बन्धले गर्दा भएको हो । ग्राइसको न-स्वाभाविक अर्थको व्याख्यालाई ग्रहण गर्ने हो भने यो कुरा व्यक्तिगत कथनमा लागू हुन्छ । नस्वाभाविक अर्थले वक्ताको आशयलाई जनाउँछ अर्थात् आशयको पहिचानद्वारा श्रोतामा पैदा हुने प्रभाव या असर, वक्ताको दृष्टिकोणबाट हेर्दा जुन कुरा उद्देश्य वा सम्प्रेषणीय आशय हुन्छ, त्यही कुरा श्रोताको दृष्टिकोणबाट अभिप्राय या अर्थ हुन्छ । यहाँ हामी रिचर्ड्स र याकोब्सनबीच समानान्तर खिच्न सक्तछौं । रिचर्ड्स का चार प्रकारका अर्थहरू याकोब्सनका कार्यहरू एक अर्कामा मिल्छन् ।

रिचर्ड्स

अर्थ- जे भनिएको छ; व्यक्त गरिएको स्थिति

भाव- भनिएको कुराप्रतिको अभिधारणा

स्वर- श्रोताप्रतिको अभिधारणा

अभिप्राय- लेखकको उद्देश्य, उसले पैदा गर्न खोजेको असर

याकोब्सनले देखाएको कार्यको प्रकारले आद्यप्ररूपीय भाषिकास्थितिका छओटा अङ्गहरू प्रत्येकका लागि भिन्न भिन्न कार्यहरू तोक्छन्—

प्रेषक- भावात्मक
प्रेषिति- क्रियात्मक
सम्पर्क- साम्पर्किक
सन्दर्भ- सान्दर्भिक
संवाद- काव्यात्मक
सङ्केत- आधिभाषिक

रिचर्ड्स र याकोब्सनका विभाजनहरू मिलाउँदा यस्तो हुन्छ—

अर्थ- सान्दर्भिक क्रिया
भाव- भावात्मक क्रिया
स्वर- क्रियात्मक उद्देश्यको विभाजन
अभिप्राय- क्रियात्मक उद्देश्यको विभाजन

याकोब्सनले झैं रिचर्ड्सले पनि विभिन्न कोटिहरूबीच प्रधानतया गौण सम्बन्ध रहन्छ भन्ने कुरामा जोड दिएका छन्— कार्यहरूमा कहिले एउटा, कहिले अर्को प्रधान हुन्छ । सम्प्रेषणको विधिमा वक्ताको उद्देश्यको विषयमा परिचर्ड्सले गरेको कुरालाई भाषाको बहुक्रियात्मकताको रूपकको रूपमा सजिलैसित बुझ्न सकिन्छ । याकोब्सनको आयोजनाको आकर्षण त्यसको सफा सौष्ठवमा तथा प्रत्येक सम्प्रेषण-स्थितिको महत्त्वपूर्ण पक्षको समानान्तर क्रिया पनि हुन्छ भन्ने आकर्षक विचारमा छ । भाषाको कार्यकारी प्रतिमान (मोडेल) स्वाभाविक

रूपले भाषाप्रयोगको कार्यकारी प्रतितामसँग अर्थात् वाग्मितासँग सम्बद्ध हुनुपर्छ– **मूलपाठद्वारा प्रस्तुतिद्वारा कथन** । यीमध्ये प्रत्येक तहका प्रभावकारी सम्प्रेषणका आफ्नै सिद्धान्त छन्– अन्तरव्यक्ति वाग्मिता, चिन्तनात्मक वाग्मिता र मूलपाठी वाग्मिता । ग्राइसको सहयोगी सिद्धान्तलाई यसका सूचनात्मकता सत्यता, प्रासङ्गिकता, र स्पष्टताका सूक्तिका साथ चिन्तनात्मक वाग्मिताका विदित उदाहरणको रूपमा लिन सक्छौं । वक्ता र श्रोताबीचको सम्बन्ध अन्तर्व्यक्ति वाग्मिताभित्र विनयको सूक्तिका साथसाथै विनय या अविनयमाथि दोस्रो तहको चिन्तन (जस्तो–व्यङ्ग्य, विडम्बना) पनि पर्दछ । मूलपाठसम्बन्धी वाग्मिताभित्र अन्त्यकेन्द्रित र अन्त्यभारयुक्त सूक्तिहरू पर्दछन् । यस्ता अन्त्यकेन्द्रित वा अन्त्यभारयुक्त कुराहरूमा मूलसूचना र वैयाकरणिक हिसाबले भारी तत्त्वहरू सूचना-एकाइको अन्त्यतिर राखिएको हुन्छ । यसभित्र अभिव्यक्तिको किफायतको सूत्र, अभिव्यक्तिको स्पष्टता, क्रियात्मक पदहरूको प्रयोग (उदा. सर्वनामीकरण, पदलोप तथा शाब्दिक पुनरूक्तिमध्ये गरिने छनोट) पर्दछन् । वक्ता वा लेखकहरू समान रूपले यी सूत्रहरूअनुसार गर्छन् नै भन्ने ठोकुवा गर्न सकिँदैन; वास्तवमा हेर्ने हो भने ती सूत्रहरूले प्रयोगकर्तासँग परस्परविरोधी कुरा दावी गरिरहेका हुन्छन् । कुरा के हो भने यी सूत्रहरूको उचित मात्रामा पालन गर्नुपर्ने कुरा प्रेषकको मुख्य उद्देश्यभित्र पर्दछ भन्ने मानेर ती सूत्रहरूको उल्लङ्घन भएको अवस्थामा प्रेषितिले विशेष अनुमान लगाएर, केही निष्कर्ष निकालेर प्रेषकले भन्न खोजेको कुराको व्याख्या गर्दछ । यसप्रकार हामीहरू कथनको व्याख्या गर्दा उठ्ने निहित वा अप्रत्यक्ष अर्थको व्याख्या गर्दछौं । यहाँ हामी के पनि देख्छौं भने प्रेषकतर्फको कार्यकारी जानकारीले नै प्रेषितितर्फ पनि देख्छौं भने प्रेषितितर्फको अर्थ लगाउने स्थितिसम्म डोऱ्याएर पुऱ्याउँछ ।

आधुनिक सम्प्रेषण-माध्यमको भाषा

आवाज मात्र वा आवाज र आकृतिलाई संयुक्त रूपमा प्रयोग गर्ने दूरदर्शन, फिल्म, रेडिओ र अरू प्रकारका कथनहरू हाम्रो समयका सबभन्दा महत्त्वपूर्ण सञ्चार-माध्यम अर्थात् सम्प्रेषणका रूप हुन् । तथापि अद्यावधि हामीसँग यस्ता माध्यमले प्रयोग गर्ने विशिष्ट प्रकारका कथनरीतिको विषयमा कुरा गर्ने यथेष्ट शब्दावली छैन ।

हाम्रो मुख्य चासो आवाज तथा आवाज र आकृतिबीचको सम्बन्धमा विशेष ध्यान दिनु हो, आकृतिको वाग्मितामा मात्र होइन । यस दृष्टिकोणबाट हेर्दा रेडिओ, फिल्म, दूरदर्शनमा नियमित रूपमा प्रयुक्त हुने कथनका रीतिहरूका जटिल विन्यासहरूलाई समेट्न वर्तमानमा प्रयुक्त भइरहेका 'लेखन' र 'बोली' जस्ता विभाजन ज्यादै कच्चा र अपरिष्कृत देखिन्छन् । त्यसकारण यी माध्यममा प्रयुक्त हुने कथनका प्रकारको लागि हामीलाई नयाँ वर्गीकरणको जरूरत पर्दछ । यी कथन-प्रकारहरूको वर्गीकरण सम्पादकीय-चयन जत्तिकै मेशीनद्वारा प्रदत्त कार्यस्थितिमा भर पर्दछ भन्ने कुरालाई बुझेर सञ्चार-माध्यमका किसिम र यिनका प्रस्तुतिमा प्रयुक्त हुने प्रौद्योगिकीबीचको सम्बन्धलाई हेरेर हुनुपर्दछ । यस्तो वर्गीकरण बराबर प्रयोगमा आउने स्थानीय र भाषिक चयनलाई पनि ध्यान राखेर गरिनुपर्दछ ।

प्रौद्योगिक अवस्था र भाषिक चयन दुवैले सम्प्रेषण-माध्यममा प्रयोग गरिने कथनको रूपलाई परिभाषित गर्दछ । यति भन्नु मात्र यथेष्ट हुँदैन । अरू कैयौं प्रकारका जायज र बढी महत्त्वपूर्ण प्रश्नहरू उठ्न सक्छन्;

जस्तो– यी कथन-प्रकारहरू समाजमा हुने विचार र ज्ञानको आदान-प्रदान तथा सम्प्रेषणका बृहत्तर अभिरचनाबीच कसरी परस्पर प्रभाव पार्दछन् ? अर्को स्तरमा हेर्ने हो भने, रूपहरू अभिरुचि, संस्कृति तथा जनसेवाका विचारहरूमा आधारित संस्थागत नीतिद्वारा अनुशासित हुन्छन् । यस प्रकारका प्रश्नहरूको समाधान खोज्नको लागि भाषिक सम्प्रेषण अनुसन्धान, सन्तुलन, सेन्सर-कार्य र पूर्वाग्रहजस्ता बृहत्तर सामाजिक प्रश्नहरूसँग संलग्न हुनुपर्छ । साथै, यी प्रश्नहरू सञ्चार-माध्यममा रहेको शक्तिको रूपका उदाहरण हुन् र यिनले संसारका धेरैजसो मुलुकमा स्थापित शिक्षित समाजबाट गौण मौखिक संस्कृतिको तथाकथित वर्तमान समाजमा आएको परिवर्तनलाई समस्यामूलक बनाएका छन् ।

– श्रीधर लो.

सवाई (साहित्य)– चाँचरी, बालुन, टुङ्ना, झ्याउरे आदि जस्तै सवाई नेपाली जनजीवनमा लोकप्रिय रहँदै आएको अभिव्यक्तिको लोकलयात्मक माध्यम हो । 'सवाई' भन्ने नामसँग साम्य राख्ने 'सवैया' भनिने जातिछन्दविशेषको प्रचलन हिन्दीमा देखिन्छ र वार्णिक वृत्तअन्तर्गत बाइसदेखि छब्बीस अक्षरका चरण हुने उपजाति, मत्तगयन्द, मन्दिरा, दुर्मिल, सुमुखी, किरीट, मुक्तहरा आदि पन्ध्रौं किसिमका भेद सवैयाका देखा पर्दछन् । यी भेदमध्ये कुनैसँग नेपालमा प्रचलित सवाईको सम्बन्ध छ-छैन भन्ने विषयमा अध्ययन भएको छैन ।

गोविन्दप्रसाद दुङ्गानाले छन्दोहारमा वार्णिक छन्दअन्तर्गत सवाई (सवया) छन्दको लक्षणमा "यसमा पाउमा ३१ मात्रा र पछिल्ला अक्षर लघु तथा १६ र १५ मात्रामा विश्राम भएको हुन्छ। यसलाई 'वीरछन्द' पनि भन्दछन्।" भनी "सुन सुन पाँच। म भन्दछु केही, गतिको एक सवाई कहन्छु।" भन्ने उदाहरण दिएका छन् । शिखरनाथ सुवेदीले चाहिं सामान्यतः तेह्र अक्षर प्रत्येक पाउमा हुने गरी "सुन सुन पाँच हो, म ता केही भन्छु । गङ्गाजीको माहात्म्य, मन दि कहन्छु" भन्ने पारामा गङ्गामाहात्म्यको सवाई (सन् १९२०) लेखेका छन् । यी दृष्टान्तले नेपाली सवाईका विभिन्न पाउमा अक्षर वा मात्राका सङ्ख्या घटबढ हुन सक्ने कुरालाई दर्शाउँछन् ।

आकारमा लामा-छोटा जुन रूपमा भए पनि सवाईको प्रचलनको इतिहास निकै लामो हुनुपर्ने देखिन्छ । सवाई लोकगीतको एउटा अङ्ग पनि भएको हुँदा यसको प्रचलनको इतिहास लामो हुनु स्वाभाविकै छ । गाइनेहरूले इतिवृत्तात्मक अभिव्यक्तिको माध्यम बनाएर एकातिर सवाईलाई कर्खाको रूपमा लोकप्रिय बनाउँदै आएका छन् भने अर्कोतिर जनतामा रत्तिएको सरल, सहज सवाईको माध्यमबाट उहिलेदेखि नै साधु-सन्त एवम् उपदेशहरूले अध्यात्मचिन्तन एवं नीति-उपदेशका कुरालाई सर्वसाधारण जनसमक्ष राख्तै आएका छन् । इतिहासका, पुराणका प्रख्यात चरित्र र घटनासँग सम्बद्ध इतिवृत्त, दैनन्दिन जीवनका सुख-दुःखका अनुभूति, दैवी घटना–दुर्घटना (बाढी-पैह्रो, भूकम्प, अनिकाल, आगलागी आदि) का विविध दुःखद प्रसङ्गलाई साहित्यिक रूपमा अभिव्यक्त गर्न जति मात्रामा सवाई सक्षम बनेको छ, सम्भवतः त्यति मात्रामा अन्य कुनै माध्यम सफल बन्न सकेको छैन । व्यवहारपरक कुरा पनि सवाईको माध्यमबाट व्यक्तिएका छन् भन्ने कुरालाई **घरगोत्रको सवाई, ह्रस्वदीर्घको सवाई** आदिले स्पष्ट पार्दछन् । 'लहरी' भनिने धेरै रचनाका माध्यम सवाई नै भएको कुराले पनि सवाईको लोकप्रियतालाई दर्शाउँछ ।

सवाईको पुरातनता पहिल्याउने दृष्टिले

विगततर्फ हेर्दा लिखित साहित्यतर्फ शशिधर स्वामी (१८०४-१९०४) का कृतित्वसम्म पुग्न सकिएको छ । जोसमनी-परम्पराका विभिन्न सन्त लेखकहरूले लोकमा प्रिय रहेको सवाईको माध्यमलाई अँगालेको देखिन्छ । शशिधर स्वामीको सच्चिदानन्द लहरीका अनेक स्थलमा सवाइको प्रयोग भएको छ भने ज्ञानदिल दासको उदयलहरी (रचना १९३४) पूरापूर सवाईमै प्रस्तुत भएको छ। वसन्त शर्मा (१८६०-१९४७) को समुद्रलहरी (र. १९००) पनि सवाईमै लेखिएको रचना हो। ऐतिहासिक घटनालाई प्रस्तुत गर्ने सबाइमा सबैभन्दा पुरानो सवाई सम्भवत: लालवीरलिखित भोटको लडाइँको सवाई (र. १९१२ तिर) नै हो। नरबहादुर रानालिखित महाराज जङ्गबहादुरको सवाई (र. १९३३ अघि), राजलदिलको हाँङपाङ सिंह मुक्तियारको सवाई (र. १९३८) दिलुसिंह राईको १९५६ सालको पैह्रोको सवाई (र. १९५६) पुराना सवाईमध्यका केही सवाई हुन्।

सवाई छाप्ने क्रमको प्रारम्भ पुराना सवाई जीर्णोद्धार गर्ने प्रयत्नबाट भएको देखिन्छ । पहिले छुट्टाछुट्टै रूपमा छापिएका सवाईहरू १९६१ सालदेखि सवाई-पञ्चक नामले सङ्कलित भई छापिएका थिए । पछि सवाई- पच्चीसा नामले विश्वराज-हरिहर शर्माको गोर्खा पुस्तकालयले बृहत् सङ्ग्रह प्रकाशित गरेपछि व्यावसायिक लाभको निम्ति अन्य प्रकाशकहरूले पनि सवाई छाप्ने कुरामा होड देखाएका हुन् ।

सवाई सर्वसाधारण जनसम्म पुग्ने सरल, सहज माध्यम भएको हुँदा यस माध्यमको प्रयोग विद्वान् र अल्पशिक्षित सबै किसिमका लेखक र कथकेले गरेका छन् । शशिधर स्वामी, वसन्त शर्मा, ज्ञानदिल दास, दिलूसिंह राई, शिखरनाथ सुवेदी, रामप्रसाद सत्याल जस्ता सुपठित लेखकहरूले सवाईको प्रयोग जनसाधारणसम्म पुग्ने दृष्टिले गरेका थिए भने नरबहादुर राना, लालवीर, मनिराज शाही, धनवीर भण्डारी, गजवीर मगरजस्ता सैनिक पेशामा रहेका अल्पशिक्षित जवानहरूले चाहिं आफ्ना अनुभूति पोख्ने सरल माध्यम यसैलाई मानेर यसको प्रयोग गरेका हुन् । माध्यमिक कालमा सवाई-साहित्य उत्कर्षको धूरी नै हुन्छ भन्ने कुरालाई त्यतिखेर कथिएका, छापिएका पचासौं सवाईका शीर्षकले दर्शाउँछन् ।

– श. च. भ.

साधारणीकरण– साधारण शब्द सह र धारणा यी दुई शब्द मिलेर बनेको छ। सह + धारण = सहको स आदेश, साधारण = सधारण + अण् = साधारण = समान, संयुक्त, निर्विशेष, सदृश । (असाधारणं साधारणं करोति तस्य भाव: साधारणीकरणम्) साधारणलाई अर्डिनरी (Ordinary) भन्न सकिन्छ भने साधारणीकरणलाई जेनरलाइजेशन (Generalization) भन्न सकिन्छ । साधारणीको अर्थ समान गुण, धर्म वा विशेषताको आधारमा अनेक वस्तुलाई एक श्रेणीमा राख्ने काम, विभिन्न तत्त्व गुण वा विशेषताको आधारमा कुनै नियम वा सिद्धान्त स्थिर गर्ने काम, साहित्यमा नायक र नायिकाको साथ भावक (श्रोता, दर्शक, पाठक) को तादात्म्य हुने मानसिक व्यापारविशेष, कुनै विषयलाई सामान्यत: सबैमा उही भावको आलम्बन हुने गरी रसानुभूति हुने रूपमा ल्याइने काम अर्थात् सामान्यीकरण साधारणीकरणको अर्थ हो भने हुन्छ होला । यो साधारणीकरणको प्रवृत्तिनिमित्तक अर्थ हो ।

साधारणीकरण साधारण शब्दको आधारमा बनेको हो। साधारण शब्दको प्रयोग ऋग्वेदमा पनि पाइन्छ–

> विश्वस्मा इत् स्वर्दृशे साधारणं

रजस्तुरम् । गोपामृतस्य विर्भरत् ॥ (ऋग्वेद ९।४८।४) त्यहाँ सायणको भाष्य यस्तो छ– "र जस्तुरम् उदकस्य प्रेरकम् ऋतस्य यज्ञस्य गोपाम् गोपायितारम् विश्वस्मै सर्वस्मै स्वर्दृशे सर्वहरे देवाम् साधारणम् इत् समानमेव सन्तं सोमम् वि. पक्षी श्येनः भरत् स्वर्गादाहरत् ।"

अर्थात्– जलका प्रेरका यज्ञका रक्षक सर्वदर्शक देवका निमित्त समान भएको सोमलाई श्येन(बाज) पक्षीले स्वर्गबाट ल्यायो । यस मन्त्रमा साधारणको अर्थ 'समान भएको' गरिएको छ ।

साधारणीकरण शब्दको व्युत्पत्ति गर्दा "असाधारणं साधारणं सम्पद्यते तत्करोतीति साधारणीकरणम्" जो असाधारण छ, जो सबैको छैन, व्यक्ति विशेषको मात्र छ त्यसलाई साधारण बनाउनु सबैको बनाउनु, यस्तो अर्थ गर्न सकिन्छ ।

रसको साधारणीकरण र अनुभव कसरी हुन्छ ? यस प्रश्नको उत्तरमा नाट्यशास्त्राचार्य भरतमुनिले सूत्र लेख्नुभयो– "विभावानुभवव्यभिचारिसंयोगाद्रसनिष्पत्तिः ।" विभव, अनुभव र व्यभिचारिभावको संयोगले रसनिष्पत्ति हुन्छ । विभाव (आलम्बन-विभाव, नायक-नायिका आदि) उद्दीपन-विभाव-शृङ्गारमा वसन्त, उपवन, चन्द्रिका आदि) अनुभाव (भ्रूक्षेप, स्मिति, कटाक्ष आदि र व्यभिचारिभाव (लज्जा, औत्सुक्य आदि) को संयोगले स्थायिभाव (रतिभाव) पुष्ट भएर (शृङ्गार) रसको निष्पत्ति हुन्छ, भन्ने कुरा आउँछ । यहाँ "संयोगाद्" र "निष्पत्ति" यी दुई शब्दको अर्थमा संशय भएर अनेक मतहरू स्थापित भएका छन् ।

यद्यपि जसरी गुड(सखर) आदि द्रव्य र व्यञ्जन तथा ओषधिहरूद्वारा षड्रस बन्छन् त्यसरी नाना भावले (आलम्बन उद्दीपन विभाव, अनुभाव, सञ्चारी भावले) युक्त स्थायी भाव रति आदि शृङ्गारादि रसको रूपमा परिणत हुन्छन् भनेर त्यस सूत्रको व्याख्या गरियो । किन्तु त्यस रसको भोक्ता को हो ? यो प्रश्न अवशिष्ट नै रह्यो । कवि वा नाटककार, पाठक, श्रोता वा दर्शक, अथवा काव्य या नाटकका पात्र, ऐतिहासिक मूलपुरुष वा तिनीहरूका अभिनेता (नट, नटी) यीमध्ये रसको वास्तविक भोक्ता (अनुभूति गर्ने) को हो ? त्यसमा पाठक, श्रोता तथा दर्शक यी तीनैलाई सहृदय सामाजिकको संज्ञा दिएर, सामाजिक कुनै न कुनै रूपमा भोक्ता हुन् यसो त अवश्य भन्न सकिन्छ । किन्तु त्यसका अन्य पक्ष पनि उपेक्षणीय छैनन् । साथै भरतको उक्त सूत्रमा विद्यमान "संयोगाद्" र "निष्पत्ति" शब्दको व्याख्यामा विभिन्न पक्ष छन् ।

त्यसमा सर्वप्रथम भट्टलोल्लटको मत राखिने गरिएको छ । उनका अनुसार रसको भोक्ता ऐतिहासिक मूल नायक नायिका नै हुन्, सहृदय सामाजिकको हृदयमा त नट नटीको माध्यमद्वारा त्यस रसको प्रतीति (ज्ञान, अनुभव) मात्र हुन्छ । अर्थात् नायक नायिकाको र सानुभूति वास्तविक हो । सामाजिकको र सानुभूति प्रतीतिजन्य हो, अपरागत (Second hand) हो । शकुन्तला नाटकको शृङ्गारसको भोक्ता ऐतिहासिक शकुन्तला र दुष्यन्तलाई नै मान्नुपर्छ भन्ने आशय लोल्लटको हो । उनले "संयोगाद्"को अर्थ उत्पाद्य-उत्पादक भाव सम्बन्ध माने र "निष्पत्ति"को अर्थ 'प्रतीति' गरे । उनको मतलाई उत्पत्तिवाद पनि भनिन्छ । उनको यस मतमा विभिन्न दोष देखिन्छन् र यदि त्यो रस शृङ्गार हो भने स्वभिन्नलाई शृङ्गारदशामा टेर्नु, जान्नु अनुचित हो । अनुचित कार्य गर्न शास्त्रले कसरी अनुज्ञा दिन्छ ? र त्यसबाट आनन्द कसरी सम्भव छ ? सामाजिकले रसानुभूति कसरी गर्छ ? सामाजिकको अनुभूतिलाई उनले अत्यन्त गौण

स्थान दिए। यदि सामाजिकले रसानुभूति गर्दैन, प्रतीति मात्र गर्छ भने त्यो काव्यमा प्रवृत्त नै किन हुने ?

भरतसूत्रको द्वितीय व्याख्याता शङ्कुक मानिन्छन्। उनले 'निष्पत्ति'को व्याख्या अनुमिति गरे र 'संयोगाद्' को व्याख्या "अनुमेय अनुमापक सम्बन्ध" गरे। रसको मूलस्थिति शङ्कुकले पनि मूल ऐतिहासिक नायक नायिकामा नै मानेका छन्। रसको अनुभव सामाजिकले प्रत्यक्ष गर्दैन अनुमानले गर्छ। शङ्कुकले "चित्रतुरग" न्यायले रसानुभूति माने। जसरी हामी चित्रमा लिखित घोडाको आकृतिलाई पनि घोडा नै भन्छौं त्यसरी नै नट नटीमा दुष्यन्त शकुन्तलाको आरोप गरेर सामाजिक अनुमानद्वारा रसानुभूति गर्छ भन्ने उनको आशय हो। त्यो अनुमित भाव नै रस हो, वास्तविक स्थायी भावदेखि भिन्न हैन। त्यसैको अनुकृति रूप हो। अत: मूल स्थायी भावको साक्षात् अनुभव मूल पात्र अर्थात् ऐतिहासिक नायक नायिकाले गर्छन्, त्यस भावको अनुकरण गरिएकोले अनुमानद्वारा सामाजिकले गर्छन्। यो अनुमानद्वारा रसानुभूति गरिने मत पनि युक्तियुक्त देखिँदैन। अनुमान बुद्धिको क्रिया हो, त्यसमा हार्दता हुँदैन, प्रत्यक्ष हुँदैन। रसको अनुभूति, रसानुभाव प्रत्यक्ष नै हुनुपर्ने हो। रस विषयगत नै रह्यो विषयिगत भएन।

उक्त भरतसूत्रका तृतीय व्याख्याता भट्टनायक मानिन्छन्। उनले काव्यमा तीन शक्ति माने अभिधा, भावकत्व र भोजकत्व। अभिधाशक्तिद्वारा सामाजिकले काव्य या नाटकको शब्दार्थ ग्रहण गर्छ। भावकत्वशक्तिद्वारा त्यस अर्थको भावन हुन्छ; अर्थात् अभिधाशक्तिद्वारा ज्ञात अर्थको साधारणीकरण हुन्छ र भाव विशिष्ट (व्यक्तिविशेष) को न रहेर साधारणको हुन जान्छ; जस्तै– शाकुन्तल महाकाव्यकी शकुन्तलाप्रति दुष्यन्तको रति ती दुइको रति नरहेर सहज साधारण रतिभाव बन्छ, पुरुष र स्त्रीको सहज साधारण रतिभाव बन्न पुग्छ। भावकत्वशक्तिद्वारा नायक-नायिका, अभिनेता-अभिनेत्री, सामाजिक प्रेक्षक-प्रेक्षिका सबैको वैयक्तिकत्व अन्तर्हित हुन्छ, साधारणीकृत शुद्ध अनुभव मात्र शेष रहन्छ ! यस अवस्थामा स्वत: तमोगुण रजोगुणको लोप भएर शुद्ध सत्त्वगुण रहन्छ। तदनन्तर भोजकत्वशक्तिद्वारा सामाजिक प्रेक्षकले त्यस रसको आनन्दभोग अर्थात् उपभोग गर्छ। अत: रसनिष्पत्ति भनेको उत्पत्ति अथवा अनुमिति हैन किन्तु भुक्ति हो। यो भट्टनायकद्वारा प्रतिपादित रसको साधारणी सिद्धान्त काव्यशास्त्रमा अमर भयो। उनले रसलाई विषयगत नमानेर विषयिगत माने। यो पनि उनको प्रमुख देन हो। यो साधारणीकरण विभाव (आलम्बन-विभाव नायिका) को मात्रै हुन्छ अथवा सम्पूर्ण विभावादिको ? यस प्रश्नको उत्तरमा विश्वनाथले विभावादि सबैको साधारणीकरण मानेका छन्। उनको कथन यस प्रकारको छ–

"ननु कथं रामादिरत्याद्युद्बोधकारणैः
सीतादिभिः सामाजिकरत्याद्युदबोध
इत्युच्यते–
व्यापारोकस्ति विभावादेर्नाम्ना साधारणी
कृतिः।
तत्प्रभावेण यस्यासन् पाथोधिप्लवनादयः ॥
प्रमाता तदभेदेन स्वात्मानं प्रतिपद्यते।
ननु कथं मनुष्यमात्रस्य समुद्रलङ्घनादा-
वुत्साहबोध इत्युच्यते–
उत्साहादिसमुदबोधः साधारण्याभिमा-
नतः।
नृणामपि समुद्रादिलङ्नादौ न दुष्यति ॥
साधारण्येन रत्यादिरपि तद्वत् प्रतीयते"

यसको आशय हो– "राम आदिको रति (प्रेम)को कारण भएका सीतादि कारणद्वारा

सामाजिकको रति आदिको उतपित्ति कसरी हुन्छ ? यस प्रश्नको उत्तरमा भनिन्छ– विभावादिको साधारणीकरण नामको व्यापार छ, त्यसको (अलौकिक शक्तिको) प्रभावले प्रमाता सामाजिक स्वकीय वैयक्तिक सीमालाई पार गरेर समुद्र- सन्तरण आदि (हनुमान्ले गरेका) कार्यमा आफूलाई समर्थ मान्दछ (आफूलाई हनुमान् ठानी समुद्रलङ्घन आफैले गरेको ठान्दछ ।) आफूलाई हनुमान्सँग अभेद गर्नाले त्यस्तो हुन्छ । मनुष्यमात्रलाई समुद्रलङ्घनमा उत्साहबोध कसरी हुन सक्छ ? यसको उत्तरमा भनिन्छ– साधारणीकरणको अभिमान (शक्ति) ले त्यो उत्साहादिको बोध हुन सक्छ । यस्तै रीतिले रति आदि पनि साधारणीकरणद्वारा सम्भव हुन्छन् र “यो अर्काको हो, यो मेरो हो” इत्यादि अनेकत्वको भाव लुप्त भएर अखण्ड आनन्दको अनुभव हुन्छ । यस रीतिले भट्टनायकले काव्यमा अभिधा, भावकत्व, भोजकत्व यी तीन शक्ति र साधारणीकरण-सिद्धान्त स्थापित गरे । यस प्रतिपादनले यद्यपि रसानुभूतिको प्रक्रियालाई हृदयङ्गम बनायो, किन्तु केही अनुपपत्ति यसमा पनि आलोचकहरूले उठाए । शब्दका तीन शक्ति अभिधा, लक्षणा, व्यञ्जना प्रायः शास्त्रमा स्वीकृत नै छन्। भावकत्व, भोजकत्व शक्तिको अरू आचार्यले स्वीकृति दिएका छैनन् ।

उक्त भरतका सूत्रको चतुर्थ व्याख्याताको रूपमा अभिनव गुप्तको नाम आउँछ । उनले भट्टनायकको भुक्तिवादको स्थानमा अभिव्यक्तिवादको स्थापना गरे । अभिनव गुप्त प्रत्यभिज्ञाशास्त्रका महान् आचार्य हुन् र शिवशक्तिको सामरस्य तथा शिवाद्वैतवादका प्रबल समर्थक हुन् । उनका अनुसार परम शिवतत्त्व सच्चिदानन्दमय हो । यो हाम्रो आत्मा शिवाभिन्न हो। आत्माको आनन्दमयता मायाको कञ्चुकले आवृत भएर (छोपिएर) प्रकाशित हुँदैन । आत्मा नित्य हो, त्यसमा अनन्त वासना (भावना) संस्कार रूपमा स्थित रहन्छन् । यी भावनाहरू नै स्थायिभाव हुन् । विभाव अनुभाव सञ्चारी भावको कुशल प्रदर्शनद्वारा यी आत्माका वासना वा स्थायी भावहरू उद्बुद्ध भएर अभिव्यक्त हुन्छन्, अर्थात् त्यस अवस्थामा परिणत हुन्छन् जब आनन्दमय चेतानाको रूपमा उनीहरूको अनुभव हुन्छ । यस अवस्थामा यी भावको “तेरो, मेरो, अर्काको” यस्तो वैयक्तिकताको नाश हुन्छ र ती साधारणभावरूपमा मात्र र हन्छन् । अरू त के ? भावत्वको भान पनि र हँदैन । केवल आनन्दमयी चेतना मात्र रहन्छ ।

– दु. प्र. द.

सापेक्षतावाद (Relativism) – साहित्यशास्त्रमा प्रयोग हुने सापेक्षतावाद आइन्स्टाइनको सापेक्षतावादको सिद्धान्तभन्दा भिन्न छ । आइन्स्टाइनको सापेक्षतावाद भौतिक विज्ञानको एउटा सिद्धान्त हो, तर साहित्यशास्त्रमा प्रयोग हुने सापेक्षतावाद एउटा अध्यालोनाचत्मक अभिधारणा हो । यस अभिधारणाअनुसार मूल्याङ्कनसँग सम्बन्ध भएका विश्वास र सिद्धान्तहरू व्यापक र कालातीत रूपमा वैध हुँदैनन् । यस्ता जुनसुकै विश्वास र सिद्धान्त त्यस युगको लागि मात्र वैध हुन्छन् जसमा यिनलाई मान्यता प्राप्त हुन्छ अथवा त्यस सामाजिक समूह या व्यक्तिको लागि मात्र मान्य हुन्छन् जो यिनलाई मान्दछ । अथवा तार्किक रूपले हेर्दा दुई परस्परविरोधी मूल्याङ्कनहरू दुवै सत्य हुन सक्छन् वा सत्य हुन् भनेर जानिन सक्छन् । उदाहरणको लीग कुनै आलोचक ‘क’ ले ‘यो कविता राम्रो छ’ भन्यो भने यसको अर्थ हुन्छ– ‘मेरो जस्तै रुचि वा आस्वाद हुने व्यक्तिले यस कवितालाई रुचाउनेछ । यदि अर्को आलोचक ‘ख’ले ‘यो कविता राम्रो छैन’ भन्यो भने यसको अर्थ

हुन्छ– 'मेरो जस्तै रुचि वा आस्वाद हुने व्यक्तिले यस कवितालाई रुचाउनेछैन ।' यस्तो अवस्थामा बाहिर देखा पर्ने विवाद अवास्तविक हुन्छ, किनभने दुवै 'क' र 'ख' जे सत्य छ त्यही भनिरहेका छन् । यस दार्शनिक अर्थमा सापेक्षतावाद एउटा यस्तो महत्त्वपूर्ण स्थिति हो जसले आलोचनात्मक बहसमा एउटा सीमा बाँधिदिन्छ र भन्दछ– यी विवाद केवल शाब्दिक विवाद हुन् ।

आलोचनात्मक मूल्याङ्कनले तात्कालिक संवेदनशीलतालाई अभिव्यक्त गर्दछ र संवेदनशीलता समय-समयमा फरक हुन्छ । यसकारण मूल्याङ्कनमा समयानुसार फरक हुनु अनिवार्य हुन्छ । आलोचकहरूको निर्णय वा पाठकहरूको आस्वाद व्यक्तिव्यक्तिबीच र समूह-समूहबीच मूलत: फरक पर्दछ । यो मनोवैज्ञानिक वा सामाजिक तथ्य हो । यस तथ्यलाई सापेक्षतावादीहरूले आफ्नो पक्षमा प्रयोग गरेका हुन् । फेरि यो अभिधारणा साहित्यिक मूल्यका केही असापेक्षतावादी सिद्धान्तको प्रतिकूल पनि छैन । उदाहरणको रूपमा, कुनै कविता राम्रो छ भन्नुको तात्पर्य त्यस कवितामा सौन्दर्यानुभूतिको आनन्द दिन सक्ने क्षमता निकै छ भन्नु हो तापनि हरेक पाठकले त्यसलाई वास्तवमा रुचाउनेछ भन्नु चाहिं पक्कै होइन, किनभने सफल पाठकहरू तालीम र संस्कार-सापेक्ष हुन्छन् ।

– रा. प्र. अ.

साहित्य– साहित्यको परिभाषा– संस्कृतमा 'साहित्य' शब्दको अर्थ हुन्छ 'सहितको भाव' **सहितस्य भावः साहित्यम्**

पौरस्त्य काव्यशास्त्रका प्रथम आचार्य भामहले "शब्दार्थौ सहितौ काव्यम्" अर्थात् शब्द र अर्थको सहभाव काव्य (साहित्य) हो भनेर परिभाषित गरे । पछि भामहका व्याख्याताहरूले शब्द र अर्थ साथ हुँदैमा साहित्य बन्न नसक्ने भएकोले शब्द र अर्थको रुचिर एवं चमत्कारपूर्ण सहभाव नै साहित्य हो भनेर स्पष्ट पारे । भामहकै ग्रन्थ (काव्यालङ्कार) मा उनका पछिका कथनले पनि यसको पुष्टि गरेका छन् । यहाँनिर स्मरणीय कुरा के छ भने पूर्वीय काव्यशास्त्रीहरूले "साहित्य'को समानार्थक रूपमा 'काव्य' शब्दको प्रयोग लामो समयसम्म गर्दै आएका छन् । पछि गएर राजशेखर (९०० इ.) ले मात्र आफ्नो ग्रन्थ 'काव्य-मीमांसामा साहित्य 'शब्दको स्पष्ट प्रयोग गरेका हुन् । तर पनि भामहको परिभाषामा प्रयुक्त 'सहितौ' नै 'साहित्य' शब्दको जनक भएको कुरा स्पष्ट छ ।

राजशेखरले वाङ्मयका दुई भेद मानेका छन्– काव्य र शास्त्र । काव्यअन्तर्गत नाटक, कविता, आख्यान, चम्पू आदि पर्दछन् । तिनमा कविको अलङ्कृत एवं विशिष्ट अभिव्यक्ति हुन्छ जसमा औपदेशिकता रहे पनि 'कान्तसम्मितता' हुन्छ । शास्त्र विधि-निषेधात्मक एवं 'गुरुसम्मित' भएकोले त्यो काव्यभन्दा स्वत: भिन्न हुन्छ ।

जुन वेला 'काव्य' शब्दले व्यापक रूपमा साहित्यका विविध विधाहरू बुझाउँथ्यो त्यसवेला गद्यात्मक कृति सीमित मात्रामा थिए, अनि पद्यात्मक रचना भने छताछुल्ल थिए । यसो हुँदा 'काव्य' भन्दा मूलत: पद्यात्मक कृतिको आभास त्यसवेला पनि नपाइने होइन । अब आएर 'काव्य' शब्दबाट पद्यबद्ध रचनाहरूको मात्र बोध हुन थालेको छ, अनि 'साहित्य' शब्दले भने गद्य एवं पद्य दुवै प्रकारका काव्य-वाङ्मयलाई बुझाउने गरेको छ ।

अङ्ग्रेजीमा साहित्यको निम्ति लिटरेचर (Literature) शब्दको प्रयोग गरिन्छ जो ल्याटिन भाषाको 'लिटेरा' (Littera) बाट बनेको हो । ल्याटिनमा 'लिटेरा'को अर्थ

'वर्णमालाको अक्षर' (a letter of alphabet) हुन्छ । पश्चिमेली परम्परालाई हेर्दा 'साहित्य' (Literature) शब्दको प्रयोग दुई अर्थमा हुँदै आएको देखिन्छ । पहिलो सामान्य अर्थ जसले समग्र लिखित वाङ्मयलाई बुझाउँछ; जस्तै– वैज्ञानिक साहित्य, राजनीतिक साहित्य, अर्थशास्त्रीय साहित्य इत्यादि । विशेष अर्थमा भने कल्पनाको पुट दिई विशिष्ट शैलीमा लेखिएको कृतिलाई साहित्य मानियो जसअन्तर्गत **नाटक, उपन्यास, कथा, काव्य** आदि पर्दछन् । सामान्य निबन्धहरू साहित्यको श्रेणीमा नपरे पनि 'साहित्यिक शैली' भएमा तिनलाई पनि साहित्यको स्थान दिइयो । माथि भनिएको 'लेखिएको कृति' पनि अपूर्ण ठहऱ्यो किनभने 'मौखिक साहित्य' 'लिपिपूर्वको साहित्य' जस्ता कथनहरू पनि चली आएका छन् । जे होस्, मानव-जीवनका विविध अनुभूतिहरूका सशक्त एवं हृदयस्पर्शी अभिव्यक्ति नै साहित्य हो । हड्सन भन्दछन् –

"भाषाको माध्यमबाट जीवनको अभिव्यक्ति नै मूल रूपमा साहित्य हो ।"

समग्रमा हेर्दा पूर्वका चिन्तकहरू होऊन् वा पश्चिमका, सबैले अलङ्कृत शैली, भावप्रवणता, सूक्ष्म दृष्टि, हार्दता एवं कल्पनाशीलता जस्ता गुण-तत्त्वयुक्त कृतिलाई साहित्यको रूपमा स्वीकार गरेको निष्कर्ष निकाल्न सकिन्छ । सौन्दर्य-चेतनालाई प्रत्यक्ष वा परोक्ष रूपमा सबैले साहित्यको प्राणतत्त्वको रूपमा मानेका छन् । आनन्ददायितामा दुवै तर्फका विचारकहरूले बढी जोड दिएको कुरा निम्नलिखित उद्धरणबाट स्पष्ट हुन्छ :

"शब्दहरूको आनन्ददायी संयोजन नै साहित्य हो (इन्साइक्लोपीडिया ब्रिटानिका) ।" यस्तै पूर्वका पण्डितराज जगन्नाथ साहित्यलाई परिभाषित गर्दै भन्दछन्–

रमणीयार्थप्रतिपादकः शब्दः काव्यम् ।
(रसगङ्गाधर)

"रमणीय अर्थ प्रदान गर्ने शब्द नै काव्य (साहित्य) हो ।"

उपर्युक्त दुवै कथन एक-अर्काका कति नजीक छन् भन्ने कुरा भनिरहनु आवश्यक छैन । यति भएर पनि साहित्यजस्तो भावपरक एवं अनुभूतिगम्य कुराको सर्वस्वीकृत परिभाषा न पहिले बन्न सक्यो, न अब नै सम्भव छ ।

साहित्य र कला

पूर्वीय दृष्टिकोणमा साहित्य, सङ्गीत र कलालाई भिन्न-भिन्न मान्ने प्रचलन रहेको कुरालाई भर्तृहरिको निम्नलिखित प्रसिद्ध कथनले पुष्टि गर्दछ –

साहित्य-सङ्गीत-कला वहीन :
साक्षात् पशुः पुच्छविषाणहीनः ।

"साहित्य, सङ्गीत र कलाले रहित व्यक्ति पुच्छर र सिङ विनाको साँच्चै पशु हो ।" वस्तुत: पौरस्त्य परम्परामा साहित्यको विवेचना स्वतन्त्र रूपमा हुँदै आएको छ, अनि चित्रकला तथा सङ्गीत जस्ता विषयसँग त्यसको अन्त:सम्बन्ध देखाउने प्रयास भएको पाइँदैन । तर पनि कामशास्त्रका आचार्य वात्स्यायनले जुन प्रचलित चौंसट्ठी कलालाई सिक्नु आवश्यक बताएका छन्, तिनमा गीत, वाद्य, नृत्य आदि मात्र नभएर नाट्य, प्रहेलिका, पुस्तकवाचन आदि पनि समेटिएका छन् । यस प्रकार परोक्ष रूपमै भए पनि पौरस्त्य कला-अवधारणाको क्षेत्रभित्र साहित्य समेत पर्न सक्ने देखिन्छ ।

'कला' संस्कृत भाषाको शब्द हो अनि यसको व्युत्पत्ति यस प्रकार हुन आउँछ– **कं= आनन्दं लाति इति कला** अर्थात् जसले आनन्दप्रदान गर्छ, त्यही कला हो । साहित्यका प्रयोजनहरूमध्ये मानवलाई परनिर्वृति (परम आनन्द) दिनु प्रमुख भएकाले यसलाई पनि कलाको रूपमा गणना गर्नु समीचीन देखिन्छ ।

पश्चिममा भने साहित्यलाई पनि कलाको रूपमा लिने प्रचलन पहिलेदेखि नै रही आएको छ। कलाको जर्मन पर्यायवाची शब्द वर्टकुन्स्ट' (Wortkunst) को अभिप्राय हो धैर्यपूर्ण अभ्यासद्वारा सिद्ध हुने कुशलता वा योग्यता। साहित्यको सन्दर्भमा पनि यो समान रूपमा मिल्दो देखिन्छ । अरू कलाहरूले जस्तै साहित्यले पनि जीवनबाट नै सामग्रीहरू लिएको हुन्छ। यसै सन्दर्भमा कविताबारे अरिस्टोटलको भनाइ 'जीवनको अनुकरण' लाई समेत दृष्टिगत गर्दा के कुरा स्पष्ट हुन आउँछ भने साहित्य जीवन नभएर जीवन जस्तो हो। अर्को शब्दमा केही हदसम्म जीवनभन्दा उत्तम पनि, किनभने यो कलापूर्ण हुन्छ ।

पश्चिममा सौन्दर्य, कला एवं साहित्यबारे विभिन्न समयमा थुप्रै विद्वान्हरूले विशद विवेचना गरेका छन्। प्लेटो, अरिस्टोटल जस्ता चिन्तकहरूको विचारको प्रभाव त्यहाँ लामो समयसम्म रहे पनि अठारौं शताब्दीताका सौन्दर्यवादले नवजीवन प्राप्त गरेपछि कला एवं साहित्यसम्बन्धी चिन्तनले पनि नयाँ दिशा लियो। उन्नाइसौं शताब्दीतिर उपयोगी कला (Liberal Arts) र ललित कला (Fine Arts) भनेर कलालाई प्रमुख दुई वर्गमा विभाजन गरियो। यीमध्ये साहित्यलाई ललित कलाभित्र समावेश गरिएको छ ।

– मा. भ.

सिद्धसाहित्य– सिद्धको अर्थ र क्षेत्र– सिद्धसाहित्यमा महासुख, सहजानन्दको साक्षात्कार गरिसकेका व्यक्तिहरूलाई सिद्ध भन्दछन् । मन्त्रयान नै सिद्धहरूको क्षेत्र हो। मन्त्रयानमा महासुखलाभ गर्न असङ्ख्य चर्याहरू बताइएका छन्। ती चर्याहरूमध्ये कुनै चर्या सिद्धहरूले अँगालेका हुन्छन् । शान्तिदेव भुसुकुचर्या अर्थात् भु (भोजन गर्नु) सु (सुत्नु) कु (मल त्याग गर्नु) सिवाय अरू केही काम नगरी केवल महासुखको मात्र स्मरण गरी बस्थे। यस्तो चर्या चलाउने हुनाले शान्तिदेव भुसुकु भन्ने नामले नै प्रसिद्ध भए। यस्तै अरू पनि धेरै सिद्धहरू आफ्नो चर्याले नै प्रसिद्ध भएका हुन् । यसरी बौद्ध सिद्धहरूको क्षेत्र मन्त्रयान नै हो भन्ने सिद्ध हुन्छ ।

सिद्धहरूको सूची

१. लुहिपा
२. लीलापा
३. विरूपा
४. डोम्पिपा
५. शवरपा
६. सरहपा
७. कंकरीपा
८. मीनपा
९. गोरक्षपा
१०. चौरङ्गपा
११. वीनापा
१२. शान्तिपा
१३. तन्तिपा
१४. चमरिपा
१५. खंगपा
१६. नागार्जुनपा
१७. कह्णपा
१८. कर्नरिपा
१९. थकनपा
२०. नारोपा
२१. श्यालिपा
२२. तिल्लिपा
२३. चत्रपा
२४. भद्रपा
२५. धुखन्धि
२६. कलपा
२७. धोविपा
२८. कंकनपा
२९. कम्वलपा
३०. डिङ्गिपा
३१. भन्धेपा
३२. तन्तिपा
३३. कुकुरिपा
३४. कुचिपा
३५. धर्मपा
३६. महिलपा
३७. अचिन्तपा
३८. भवहपा
३९. नलिपा
४०. भुसुकुपा
४१. इन्द्रभूति
४२. मेकोपा
४३. कोदलिपा
४४. कंपरिपा
४५. जालन्धरपा
४६. राहुलपा
४७. धर्मपा
४८. धोकरिपा
४९. मेधिनीपा
५०. पङ्कजपा
५१. घण्टापा
५२. जोकिपा
५३. चालुकपा
५४. गोधुरिया
५५. लुचिकपा
५६. नगुणपा
५७. जयानन्दपा
५८. चपरिपा

५९. चम्वकपा
६०. भिक्षणपा
६१. धिलिपा
६२. कुम्भरिपा
६३. चर्वरिपा
६४. मणिभद्रापा
६५. मेखलपा
६६. कनखलपा
६७. किलिकिलिपा
६८. कन्तलिपा
६९. वहुलिपा
७०. उडिलिपा
७१. कलापला
७२. किरपालपा
७३. सागरपा
७४. सर्वभक्षपा
७५. नागबोधिपा
७६. दारिकापा
७७. पुतलिपा
७८. पनहपा
७९. कोकिलपा
८०. अनङ्गपा
८१. लक्ष्मीकर
८२. समुद्रपा
८३. व्यालिपा
२६. योगिपा

उपर्युक्त सूची भोट-भारती-ग्रन्थमालाको **४ रीं चौरासी सिद्धों का वृत्तान्त**को सूचीबाट उद्धृत गरिएको छ । सो सूचीमा २६ औं सङ्ख्याको योगिपा सिद्ध छुटेको छ, तसर्थ उनको नाम अन्तमा दिइएको छ ।

चौरासी सिद्धहरूमध्ये-मीनपा, गोरक्षपा, चौरङ्गीपा आदि केही सिद्धहरू बौद्ध सिद्धहरूभन्दा भिन्दै भन्ने जनधारणा छ, अर्थात् तिनीहरूले महामुद्रासिद्ध सहजानन्द, महासुखहरूको साक्षात्कार गरेका छन् भन्ने उल्लेख पाइँदैन ।

६३३ A.D. देखि शुरू भई ९९० सम्मका सिद्धहरू पाइन्छन् भनी अडकल गरिएको छ ।

सिद्धहरूको भाषालाई बङ्गालीहरू बङ्गालीभाषाको पूर्वरूप मान्दछन् भने हिन्दीप्रेमीहरू हिन्दीभाषाको पूर्वरूप मान्दछन् । तिनीहरूले आ-आफ्ना विचारको पुष्टि गर्न आ-आफ्ना प्रमाण पनि नदिएका होइनन् । जे होस्, प्राकृत मागधीभाषा जनभाषा भएको वेलामा प्रान्तैपिच्छे अलिअलि फरक हुँदै गएको कुरा अशोकको शिलास्तम्भहरूको अध्ययनबाट थाहा हुन्छ । अत: यिनै भाषाहरूबाट यी दोहाकोषका भाषा विकसित भए होलान् जुन भाषा त्यसताका जनभाषा हुँदा हुन् ।

बौद्ध सिद्धसाहित्यमा जनभाषाको गानद्वारा जनसमाजमा आफ्नो सिद्धान्तदर्शन गाईगाई प्रचार गर्नु नै यसको महत्त्व भन्नुपर्छ ।

सिद्धसाहित्य– भगवान् बुद्धको मुखारविन्दबाट चौरासी हजार किसिमका चरित्र भएका व्यक्तिहरूलाई चौरासी हजार किसिमकै धर्मदेशना गरेका छन् भनी वसुबन्धुले **अभिधर्मकोश**मा चतुरशीतिंसहस्र धर्मस्कन्धको व्याख्यानमा वर्णन गरेका छन् । सोही चौरासी सङ्ख्याको आधारमा चौरासी सिद्धको नामले प्रसिद्ध भए भन्ने जनश्रुति प्रचारित छ । हुनत आ-आफ्नो क्षेत्रमा अरू पनि धेरै सिद्धहरू भए होलान् । जस्तै हाम्रै मातृभूति नेपालका श्रीसुखवज्र पनि एक महान् सिद्ध हुन् भन्ने जनविश्वास पाइन्छ । उनको साहित्यबारे पछि उल्लेख गर्नु उचित होला । पहिले चौरासी सिद्धनामकै उल्लेख गरूँ ।

चौरासी सिद्धहरूमध्ये सर्वप्रथम लुहिपा सिद्धको नाम अगाडि आएको हामी पाउँछौं । हुनत कतिपय विद्वान्हरू सरहपादलाई प्रथम सिद्ध मान्नुपर्ने भनी भन्दछन् । जे होस्, चौरासी सिद्धमध्ये सबभन्दा धेरै साहित्य सरहपाद सिद्धकै पाउँछौं, अरूको त्यति धेरै हामी पाउँदैनौं । प्रबोधचन्द्र बागची र शान्ति भिक्षुले सम्पादन गरेको सटीक **चर्यागीतिकोश**मा अपभ्रंशभाषामा लेखिएका ५० चर्यागीतिहरू पाइन्छन् । साथै टीका नभएका ३१२ चर्यागीति पनि प्रकाशित गरेका छन् । भोट-भारती-ग्रन्थ-मालाबाट प्रकाशित **चौरासी सिद्धों का वृत्तान्त**मा पनि यत्रतत्र गाथा पाइन्छन्, तर हिन्दी रूपान्तर मात्र पाइन्छन् । राहुल साङ्कृत्यायनले सम्पादन गरेको **दोहाकोश**मा १६५ दोहा पाइन्छन् । आचार्य परशुराम चतुर्वेदीले सम्पादन गरेको **बौद्ध सिद्धों के चर्यापद** भन्ने ग्रन्थमा पनि उनै

सिद्धहरूका ५० चर्यागीति पाउँछौं। सिद्धसाहित्यको अध्ययन गर्न आवश्यक सामग्रीहरूमध्ये हामी सरहपाद र कृष्णपाद तथा भुसुकुपादका धेरै चर्यागीतिहरू पाउँछौं। तसर्थ सर्वप्रथम सरहपादका दोहाको चर्चा गरौं।

साहित्यको दृष्टिमा सरहपादका दोहामा माधुर्यादि गुण तथा अलङ्कार छन्दहरूको साथै इतिहास, दार्शनिक पक्ष, धर्म संस्कृतिहरूको पनि अध्ययन गरिन्छ भने सामाजिक स्थिति, समाज-सुधार र सामाजिक क्रान्तिहरूको लेखाजोखा गर्न पनि पछि परेको देखिंदैन।

सरहपादले ब्राह्मणहरूको अवस्थाको चित्रण गर्दै भनेका छन्– वेद त पढ्छन्, तर त्यसको मतलब र उद्देश्य बुझ्दैनन्, कुशपनी हातमा लिई होम गर्छन्, त्यसको उपयोग बुझ्दैनन्, केवल पीरो धूवाँले आँखालाई मात्र दुःख दिन्छन्। कोही एकदण्डी भए, कोही त्रिदण्डीको वेशभूषामा धर्मोपदेश गर्छन् भन्दै आफ्नो दोहामा यस्तो लेखेका छन्–

ब्रह्मणेंहि न जानन्तेहि भेउ। एवइपढि
अउ ए चउवेउ ॥
मट्टि पाणि कुशलई पदन्त। धरहिं वइसी
अगिग हुणन्तं ॥
कज्जे विरहि अ हु अवह होमें। अक्खिडहा
अईकडुअेंधुमें ॥
एकदण्डी त्रिदण्डी भअवा वेसें विणुआ
होइअइ हंस उऐसं ॥
मिच्छेहिं जग वाहि अभुल्लें। धम्माधम्मण
जाणिअ तुल्ले ॥

यस्तै गर्दै पाशुपत, जैन, बौद्धहरूको अवस्थाको चित्रण गर्दै होच्याइएको पाइन्छ। अन्तमा नङ्गा हुँदैमा मुक्त हुने भए कुक्कुर, स्याल पनि मुक्त हुंदा हुन् भनी जैनहरूलाई यसरी लेखे–

जइणग्गाविअहोइ मुक्ति ता सुणह
सिआलह ॥

अरू मतावलम्बीलाई मात्र होइन, बौद्ध सम्प्रदायका व्यक्तिहरूलाई सरहपादले पनि यसरी उपहास गरेर लेखेका थिए–

चेल्लु भिक्खु जेत्थविर उएसें। वन्देहिअ
पब्बज्जिउ वेसें ॥
को सुत्तन्त वक्खान वइट्ठो। के
विचित्तकरुअ मइ दिठठो ॥
अण्णु तहि महाजाणे धाविउं। मण्डल
चक्क मविनाधेउ ॥
तसुपरि आर्णे अण्ण न कोइ। अबरे ग अण
सज्जइ सोई ॥
सहजच्छाडी णिब्बाणेहि धाविउ। णउ प
मत्थएकवि सहिउ ॥
जो जसु जेण होइ सन्तुटठा। मोक्ख कि
लब्भइ झाण पविटठ ॥

यस दोहाको भनाइअनुसार चेलालाई उपदेश दिने स्थविरहरू सौत्रान्तिक तथा विज्ञानवादी र महायानीहरू मात्र होइन मण्डल, चक्रको भावना गर्ने मन्त्रयानी र आकाश हेरी योग गर्ने व्यक्तिहरू पनि छन् भन्ने बुझिन्छ तथा आफ्नो सहज सिद्धान्त नै परमार्थतत्त्व हो भन्ने व्यक्त गर्न खोजेको देखिन्छ। आफ्नो मनले जसलाई दृढ विश्वास गरी भावना गरिन्छ सोही कुरो ठीक भन्ने ध्यानको आवेश हुने हुन्छ। त्यसकारण धूप, दीप, नैवद्य चढाउनु, मन्त्र जप्नु, तीर्थव्रत गर्नु र तपोवन जानु, यी सब मिथ्या धारणा हुन्। यिनीहरूलाई त्याग्नुपर्छ। शास्त्र पुराण पढी केही लाभ छैन। यस्तो वाह्य आडम्बर छोडेर आफ्नो सहज स्वभावको चिन्तन गर भनी अन्तमा सरह यस्तो भन्दछन्–

सरह भणइजंग बाहिअ आलें। णिअ
सहावन लक्खिअ वालें।

हुनत उपर्युक्त दोहामा अन्त्याक्षरी अनुप्रास उपमा आदि साहित्यका विषयहरू पाइँदैनन्,

तर क्रान्तिकारी विचार पाइन्छ त भन्नैपर्छ ।

विज्ञानवादीहरू आलयविज्ञान नामको चित्तबाटै सबै वस्तु उत्पन्न भएको जस्तो अनुभूति हुन्छ भन्छन् । आलयविज्ञान (चित्त) नै भवसंसार र निर्वाणबीज हो । यस्तो चित्तको भावना गरेमा चिन्तामणिले झैं चिनाएको फल दिने हुन्छ भन्ने दर्शन मान्दछ । यसै सिद्धान्तलाई अङ्गीकार गरी सरह भन्दछन्–

चित्तेक चित्तसअल बीअ भव निव्वाणा
जम्म विफुरति ।

चित्त एक हो । तर सकल वस्तु नै चित्तको रूप हो, सोही चित्तमा भव र निर्वाणको स्फुरण हुन्छ । चिन्तामणि जस्तो चित्तरत्नलाई सेवा गरेमा चिताएको फल प्राप्त हुने हुन्छ ।

तं चिन्तामणिरु अं पणमह इच्छाफलं
देइ ।

संस्कृत-साहित्यमा कारणमाला भन्ने अलङ्कार भगवान् बुद्धले पनि त्रिपिटकको धेरै ठाउँमा प्रयोग गरेको पाइन्छ । यसै परम्पराअनुसार सरहले पनि यसरी प्रयोग गरेका छन्–

बज्झइ कम्मेण जणो कम्मविमुक्केण
होइ मणमुक्को ।
मण मोक्ख अणुअर अविज्जइ परम
णिव्वाणं ॥

पुण्यापुण्यकर्मले मानिस बाँधिएको हुन्छ । कर्ममुक्त भएपछि मन मुक्त हुन्छ, मन मुक्त भएपछि परम निर्वाण हुन्छ भनी कारण-परम्परा देखाइएको छ– कहीं विरोधाभासालङ्कारको पनि प्रयोग गरिएको छ; जस्तै–

बद्धो धावइ दश दिसहिं मुक्कोणिच्च
लट्ठा अ
एमइ करहा पेक्खसहि विवरि अ महुपडिह
अ

हे सांथी ! जो बाँधिएको छ, त्यो व्यक्ति दशै दिशामा दौडिरहन्छ; तर जो बन्धनबाट मुक्त छ, त्यो व्यक्ति निश्चल भएर बसिरहन्छ भन्दा बाँधिएको व्यक्ति पो निश्चल रहनुपर्ने जस्तो देखिन्छ । तर कर्म बन्धनले बाँधिएका हामी लोभले भौंतारिएर यत्रतत्र लागिरहन्छौं भनी समाधान हुन्छ । अत: यहाँ विरोधाभासालङ्कारले सौन्दर्य बढाएको छ ।

त्यसवेला जनसमाजमा निर्वाणको ठूलो प्रचार थियो । गृहत्याग गरी, ध्यान गरी, नाना प्रकारले निर्वाणलाभ गर्ने मतहरू फैलेका थिए । ती सबै मतहरूलाई आक्षेप गर्दै सरह भन्दछन्–

झाणहीण पव्वज्गरहि अउ । गही वसन्ते
भाज्नें सहि अउ ।
जइ भिडि विसअरमन्तेन मुच्चआ सरह
भणइ परिआण किरुच्चअ
जाल्लह उवज्जइ ताल्लइ बाज्जइ ।
ताल्लइ परम महासुह सिज्झई
सरह भणइ महुक्किकारमि । पसुलोअण
बुज्झइकी करभि

यस उक्तिबाट ध्यान प्रव्रज्या, भार्यासहितको गृहस्थी तथा विषयभोगी होस् या न होस् निर्वाणको लागि त्यसको मतलब छैन बरु केवल परिज्ञान हुनुपर्छ । किनभने जुन कुराले बन्धनमा परिन्छ परिज्ञान छ भने सोही कुराले महासुख निर्वाणको लाभ हुने हुन्छ । त्यसकारण सरह भन्छन्–

सरह भणइ भइ क्डढी अराव । सहज सहावण भावाभाव अर्थात् म कडा शब्दमा भनिरहेको छु । सहजानन्दको स्वभावभाव पनि होइन अभाव पनि होइन अत: यही परम तत्त्व हो । सहजानन्दको लक्षण उल्लेख गर्दै सरह भन्छन्–

इन्दी जत्थ विली अगउ णट्ठो अप
सहाव ।
सो हर्ले सहजानन्द तनु, फुड पुच्छह
गुरुपाव ॥

अर्थात् इन्द्रिय र वुद्धि विलीन भएर जाने हुन्छ। म, मेरो भन्ने आत्मस्वभाव नष्ट भएर जान्छ। यसैलाई सहजानन्द तथा सहजकाय भन्दछन्। यस्तो परम तत्त्व जान्ने इच्छा छ भने गुरुको चरणकमलमा गएर प्रश्न गर्नुपर्छ। यसैको प्रशंसा गर्दै उनी भन्छन्–

जहिं मण भरइ पवनहो तहिरवउन
जाई ।
एहुसो परम महासुह सरह कहिहउ जाइ ॥

अर्थात् मन मरेर चिन्तन मनन गर्न छोडिन्छ। श्वास क्षीण भएर जान्छ। यसै अवस्थालाई परम महासुख भनी सरह भन्ने गर्छन्।

यस्तै गरी ध्यानमोहित भई ध्यान गर्नुमा लाग्ने, तन्त्रमन्त्रमा लाग्ने, चन्द्र, सूर्य स्वभावको प्रज्ञा-उपाय भावना गर्ने सबैलाई सरह मन पराउँदैनथे। यी सबै कर्म मूर्खतापूर्ण हुन्। भूस कुटेर चामल हात पर्दैन। तसर्थ केवल चित्तको स्वभाव भएको सहजलाई जान्ने प्रयत्न गर। जान्ने गुरुको सेवा गर भन्ने ज्ञानको प्रचार गर्दा बुद्धधर्मलाई निराशावादी भन्ने दोषलाई सरहले नै आफ्ना दोहाहरूद्वारा हटाउने कोशिश गरेका छन् भनी विद्वान्हरू भन्छन्। सरह अपभ्रंशभाषामा मात्र कविता गर्ने होइनन्। उनको कविता संस्कृतभाषामा पनि यत्रतत्र उल्लिखित छ; जस्तै–

जयति सुखराज एकः कारणरहितः
सदोदितो जगताम्।
यस्य च निगदनसमये बचनदरिद्रो बभूव
सर्वज्ञः ॥

अर्थात् यो महासुखको कुनै कारण छैन। शुद्ध चित्त हेर्नेहरूका निमित्त सधैं उदय भइरहेको हुन्छ। यो महासुख कस्तो हुन्छ भन्ने कुराको व्याख्यान भगवान् सर्वज्ञले पनि गरेनन्। अनिर्वचनीय छ भन्नलाई सर्वज्ञ पनि वचनदरिद्र भए भनी साहित्यको व्यङ्ग्यात्मक शब्दको प्रयोग गरेका हुँदा साहित्यसम्बन्धी ज्ञान पनि उनीसँग प्रचुर मात्रामा भएको बुझिन्छ।

श्रीसरहपाद शरीरलाई पीडा दिएर तीर्थ व्रत गरेर मोक्षलाभ हुँदैन भन्दै यस्तो भन्छन्–

तनुनरचित्ताङ्कुरकान् विषयरसैर्यदि न
सिच्यते शुद्धैः।
गगनव्यापिफलदः कल्पतरुत्वं कथं लभते ॥

अर्थात् सानु बोधिचित्तरूप अङ्कुरहरूलाई विशुद्ध रूप रस आदि विषयरसले सिंचिदैन भने गगनव्यापी फल दिने त्यो चित्ताङ्कुर हुर्केर कसरी कल्पतरुमा परिणत होला। यस पद्यमा बोधिचित्तमा सानु तुसोको आरोप गरी विषयमा पानीको आरोप गरेर रूपकालङ्कारको प्रयोग गरिएको छ। कल्पतरुत्व शब्दले बुद्धत्वलाई ध्वनित गरी आफ्नो कवित्वको पनि पूर्ण रूपले परिचय दिएका छन्।

यसरी श्री सरहपादको दार्शनिक विचार तथा साहित्यिक प्रतिभापछि प्रथम सिद्ध लुइपादको चर्यागीतिमा शरीररूप रूखको पञ्चस्कन्धरूप पाँच हाँगाहरू पलाउँछन्। त्यस्तो शरीरमा चञ्चल चित्त रहेको हुन्छ। सो चित्तमा जब काल प्रवेश गर्छ तब त्यहाँ महासुख उत्पन्न हुन्छ भनी योगको कुरासँगै रूपकालङ्कार र अन्त्यानुप्रासको प्रयोग गरेको पाइन्छ; जस्तै–

काआ तरुवर पञ्चवि डालः।
चञ्चल चीए पइठा काल ः॥
दिढ करिअ महासुह परिणाम।
लुइ भणइ गुरु पुच्छिअ जान ॥
(चर्यागीतिकोष, पृ. १)

अब नेपालमा प्रचलित चचा सफूबाट गुण्डारीपाद सिद्धको एउटा गीत प्रस्तुत गरिन्छ–

ति अड्डा चापी जोइणि अङ्कवाली।
कमल कुलिश घण्टा कर हु विआली ॥

जोइनि तंइ विन खणहि नजीविमि ।
तोह मुहचुम्वी कमलरस पीवमि ॥
(चर्यागीतिकोष (पृष्ठ १२) ।

सिद्धहरू प्राय: सान्ध्य भाषामा आफ्ना योगका कुराहरू गाई-गाई जनसमक्ष प्रचार गर्दथे । यहाँ "ति अड्डा" पाठ पढिएको छ । तर नेपालमा प्रचलित चचासफूमा भने "त्रिहण्डा" पाठ छ । जे होस्, यसको टीकामा ललना रसना अवधूती यी तीन नाडीलाई च्यापेर अर्थात् हे विशुद्ध अवधूती नाडी ! मलाई काखमा राख्न देऊ अर्थात् साधकलाई तपाईंको चिह्न दिनुहोस् । अनि कमल कुलिशको योग गरेर विआली (समयातीत) हुनेछु । हे योगिनी तिमिविना म क्षणभर पनि बाँच्न सक्दिनँ । तिम्रो मुखमा चुम्बन गर्न चाहन्छु । कमलरस पिउन चाहन्छु । प्रस्तुत कवितामा कोही व्यक्ति आफ्नी प्रेमिकासँग प्रेम-व्यवहार आदि गरिरहेको स्पष्ट देखिएकोले शृङ्गाररसको स्थायी व्यभिचारी भावको अङ्ग पूर्ण भएको पाउँछौं । तर यसमा योगका अप्रस्तुत कुरा व्यक्त भइरहेकोले समासोक्ति अलङ्कारको उपयोग गुण्डरीपाद सिद्धले गरेको देखिन्छ ।

अब चर्यागीतिकोष (पृष्ठ १४७) मा उल्लिखित मह्लाररागमा कृणाचार्य सिद्ध यस्तो लेख्दछन्–

मण तरु पाञ्च इन्दि तसुसाहा ।
आसा बहल पात फलवाहा ॥
वर गुरुवजने कुठारं छिजअ ।
काह्न भणइ तरुपुण न उइजअ ॥

अर्थात् मनरूपी रूखमा पाँच इन्द्रियरूपी हाँगाहरू छन् । आशारूपी पालुवा पात र फलहरूले झाँगिएका छन् । सद्गुरुको वचनरूपी बन्चरोले त्यो मनरूपी रूखलाई काटेर फालिदेऊ । यसो गरेमा त्यो रूख फेरि टुसाएर आउनेछैन भन्दा अनादिकालदेखिको भववासनाले युक्त यो मन मर्छ फेरि जन्म भइरहने हुँदैन । यसलाई सद्गुरुको वचनानुसार प्रकृतिप्रभास्वर नि:स्वभाव भावनारूपी बन्चरोले काटेमा फेरि टुसाउने-पलाउने भय छैन, जन्ममरणबाट मुक्त हुनेछ भनी रूपकालङ्कारको प्रयोगमा मुक्तिको ध्वनि व्यक्त हुन्छ । यसरी नै अन्त्यानुप्रासको प्रयोग गर्ने चलन पुरानो हो भन्ने सिद्ध हुन्छ ।

बौद्ध सिद्धों के चर्या पद (७३ पृष्ठ) मा कृष्णाचार्य सिद्धले आफ्नो गाथामा अप्रतिष्ठित निर्वाणको वर्णनमा विवाह तथा जन्ती जाँदा बाजा बजाएर जाने चलन आदि सामाजिक कुराहरूको पनि उल्लेख गरेका छन्–

भव निर्वाणे पडह मादला ।
मन पवन वेणिकंरड कशाला ॥
जअ-जअ दुन्दुहि साद उछलिया ।
काह्न डोंवी विवाहे चलिया ॥
डोम्वी विवाहिआ अहारिउ नाम ।
जडतके किं अ आणतु धाम ॥

अर्थात् जब कृष्णाचार्य सिद्ध डोम्बिनीसँग विवाह गर्न गए, तब भवनिर्वाणरूपी पटह मादल बज्न थाले । साथै अति चञ्चल मनरूपी काँसको झ्याली बज्न थाल्यो । अनि ठाउँठाउँमा दुन्दुभि पनि गर्जन थाल्यो । यसरी काह्नपादले डोम्बिनीसँग विवाह गरेर अनुत्तर घामरूपी दाइजो (कोसेली) पाए । यहाँ डोम्बिनी शब्दले प्रज्ञापारमितातिर सङ्केत गरिएको छ । साथै मादला, कसाला आदि अनुप्रासले पनि गाथालाई सिंगार्न छोडेको देखिँदैन ।

यस्तै गरी शबरपाद सिद्धले आफ्नो कवितामा मरेपछि कूताल(अरथी)मा राखी कसरी शव लगिन्छ भन्ने दृश्यको साथै दशै दिशामा कसरी बलि दिइन्छ भन्ने कुरा उल्लेख गरेका छन्–

चारि बासें गडिल रे छिआं चंचाली ।
तहिं तोलि सबरोदाह कएला कादइसगुण

शिआलो
मारिल भवमत्ता रे दहदि हे दिधलि बली
हेरि सेसवरा विरेचन भइला फिटलि
शवराली

चञ्चाली अर्थात् कूतालमा चारवटा बाँस गाडिएका छन्। त्यहाँ तिमीलाई पोल्नेछ, जहाँ गिद्ध आदि पक्षीहरू र स्याल कराइरहेका छन्। हे शबर। तँ भव-संसारमा मातेर हिंड्छस्। हेर, दशै दिशामा दिग्बलि दिइसकियो, अब तिम्रो केही अस्तित्व छैन। त्यसताका मरेपछि गरिने कामकाजको दिग्दर्शन यस गाथाबाट पाइन्छ। हुनत शबरले मरणानुस्मृति-भावनाको निमित्त यो गाथा लेखेका होलान्।

यसै गरी अन्य सिद्धहरूका उपलब्ध दोहाहरूमा पनि साहित्यिक माध्यमबाट आध्यात्मिक अवस्थाको विश्लेषण भएको पाइन्छ।

सुरतवज्रको चर्यागीत

विषय विषयविन् पवन संयागे ज्वलयि
चाण्डाली नाभिकमले ॥
दहयि जिनविंव शशि झरयि सुरतवज्र
तिनि आभा समय श्यामसयंर ॥
नमे मंजुघोष कालचक्र हे वज्र सम्व
विश्वरूपं।
पयिपदुम संयोगे संभवनिश्चल सहजा-
नन्दमय ज्ञानरुपं ॥
वज्र पर्य्यंक शव कुंकुमारुन तनु नामसंगीति
अक्षोभ्यध्यान
जगतदुःखनाशन बोधिफलदायक योगधर्मे
मोरु भावहृदयं ॥
गुरुवाक्य दृढरिया अघोपवन कुंचिय
मणिमकुट्ट चन्द्रउदित धरिया
चौचक्र पात्रस सूर्यभूमि मोरु वाराह
भुवनं ॥
स्वप्नमायासदृश भावपरिभावना बुद्धधर्म
संघ शरणागतिय
गुरुचरण शिरोगत धरिया गावन्ति
सुतवज्र जन्म जन्मे मोरु बुद्धशरण ॥"

नेपाल उपत्यकामा उपर्युक्त चर्यागीतिको प्रचार व्यापक रूपमा भएको पाइन्छ। नेपालको जनसमाजमा सिद्धको रूपमा सुरतवज्रको सम्मान गरिन्छ। उनले रचेका चर्यागीति १७ वटा राहुल साङ्कृत्यायनको सङ्ग्रहमा छन् भनी उल्लेख गरिएको छ। हाम्रो नेपालमा पूजाहरूमा गाइने सुरतवज्रको नामले प्रसिद्ध ९-१० वटा चर्यागीतहरू मात्र पाइएका छन्। यी गीतहरूमध्ये उपर्युक्त 'विषय विषयविनु' चर्यागीत माथि प्रस्तुत गरिएको हो।

यस चर्यागीतमा विषयदेखि भिन्दै वायु अर्थात् असाधारण वायुको संयोगले नाभिकमलमा चाण्डाली नाडी प्रज्वलित हुन्छ, अनि पञ्चबुद्धस्वरूपका पञ्चस्कन्ध भस्म हुन्छन् भनी असाधारण योगका कुराहरूको वर्णन गरिएको छ। साथै उनमा इष्टदेवता मञ्जुघोष, कालचक्र, हेवज्र, चक्रसम्बर आदि विश्वरूप नै सहजानन्द ज्ञानको रूपमा प्रकट हुन्छन्। यति मात्र होइन जगत्का दुःख नास्न समर्थ भएको बोधिज्ञान पनि यसै योगबाट पाइन्छ। उपर्युक्त योगका कुरा गुरुमुखबाट पाउनुपर्ने कुरा पनि व्यक्त गरेका छन्। यस संसारलाई स्वप्नोपम, मायोपम भावना गर्नुपर्छ भन्ने कुरा पनि सुरतवज्रको मनमा खेलिरहँदो रहेछ भन्ने यो चर्यागीतिबाट व्यक्त हुन्छ। साथै बुद्ध, धर्म, सङ्घको तथा गुरुको आदर गर्ने विचार पनि उनको रहेछ भन्ने कुरा यस चर्यागीतिबाट व्यक्त हुन्छ।

नेपालका सिद्ध सुरतवज्रको पनि सिद्धसाहित्यमा योगदान भएको पाइनाले नेपालको साहित्यिक इतिहासमा पनि उनको योगदान हुन पुगेको कुरो स्पष्ट छ।

सुरतवज्र मध्यकालका थिए। उनको नाम

जोडिएको असनको तव्छबाहा : (सुरत श्रीमहाविहार)ले उनको सम्बन्ध स्पष्ट गरेको बुझिन्छ । उनी मध्यकालको कुनै समयमा थिए भन्ने अनुमान गरिन्छ ।

– दि. ब. ब.

सुखान्त– नाट्य वा नाटक मूलतः दुःखान्त र सुखान्त दुई भेदमा विभाजित छ । भारत, नेपाल, चीन, जापान आदि पूर्वीय जगत्मा दुःखान्त लेखनको परम्परा थिएन । आधुनिक युगमा हिन्दी, नेपाली आदिमा जुन दुःखान्तको सृजन भएको छ त्यो पश्चिमी र खास गरी अङ्ग्रेजीका महान् नाटककार शेक्सपियरको प्रेरणा र प्रभावबाट भएको हो । संस्कृतमा **बियोगान्तं नाटकम्** भन्ने जनश्रुति प्रचलित छ । त्यसैले पूर्वीय नाट्यसंसारमा सुखान्त नै लेखिए र तिनकै भेदोपभेदको चर्चा भयो । पश्चिमी नाट्यकलाको आदिभूमि मानिएको ग्रीसमा दुःखान्त र सुखान्त दुवैको उद्भव डायोनिसससँग सम्बद्ध उत्सवबाट प्रायः सँगसँगैजसो भयो । दुःखान्त रौद्रगति (डिथिर्‍याम्ब)बाट र सुखान्त लिङ्गगति (फालिक सङ्ग)बाट जन्मे । (अरस्तु का काव्यशास्त्र, अ. ४, पृ. १६) ।

'सुखान्त' शब्द अङ्ग्रेजी 'कमेडी'को नेपाली पर्यायको रूपमा प्रचलित छ र 'कमेडी' ग्रिसेलीभाषाको 'कोमोस' शब्दबाट बनेको ठानिन्छ (द इन्साइक्लोपीडिया अमेरिकाना, खण्ड ७, पृ. ३५४) । सुखान्तको ग्रिसेली आद्यरूप हास्य-व्यङ्ग्य नाट्य वा प्रहसनको जस्तो देखिन्छ । यो संस्कृतको संयोगान्त वा सुखान्त र पछिल्ला युगमा पश्चिमी भाषामा लेखिएका दुःखात्मक सुखान्त (ट्रेजि-कमेडी) झैं गम्भीर थिएन । ग्रिसेली धारणामा दुःखान्त गम्भीर प्रकृतिको नाटक थियो र सुखान्त समसामयिक जीवनलाई दिएर क्षुद्र वा हल्का विषयमा लेखिने प्रहसन थियो । प्राचीन ग्रिसेलीहरूको लागि गम्भीर विषयवस्तु हुने दुःखात्मक सुखान्त पनि दुःखान्त नै थिए । सुखान्तलाई परिभाषित गर्दा **इन्साइक्लोपीडिया अमेरिकाना** (खण्ड ७, पृ. ३५४) मा “यो हलुका र मनोरञ्जनात्मक प्रकृतिको त्यस्तो नाटकीय प्रस्तुति हो जसमा समाजका कमजोरी अथवा कुरीति र जीवनका असङ्गत घटनाहरूमाथि व्यङ्ग्य गरिएको हुन्छ” भनिएको पाइन्छ भने **चेम्बर्स ट्वेन्टिएथ सेन्चुरी डिक्शनरी**(पृ. २६०)मा यो सुखद वा हास्यकर चरित्रलाई लिएर तयार पारिएको नाटकीय रचना अथवा सुखदायक अन्त हुने कथा हो भनिएको देखिन्छ । सुखान्त नाट्यविधाअन्तर्गत हलुका विषयवस्तुमा लेखिएका प्रहसन मात्र नभएर गम्भीर विषयवस्तुमा लेखिएका सामाजिक, ऐतिहासिक र पौराणिक वा दन्त्यकथात्मक नाटक पनि पर्ने हुनाले यसको परिभाषा बनाउँदा दुःखान्तेतर समस्त नाट्यप्रकारहरूलाई समेट्न सक्ने किसिमबाट बनाउनुपर्छ । सुखद अन्त नै सुखान्तको खास प्रकृति हो र दुःखान्तदेखि छुट्टिने यसको मूल विन्दु पनि यही हो । तसर्थ सुखान्तलाई त्यस्तो नाट्यरचना भन्न सकिन्छ जुन इष्टजनसँगको मिलन, अभीष्टसिद्धि अथवा कार्यमा सफलता जस्तो आनन्दप्रद परिस्थितिमा समाप्त हुन्छ । त्यसैले आर्थर सोपेनहावरले के भनेका छन् भने सुखान्तले जीवन मोटामोटी रूपमा असल छ र खास गरी यो सदैव आनन्दात्मक छ भन्ने अनुभूति दिन्छ, तसर्थ यसमा सुखद वा हर्षात्मक क्षण आउनासाथ हतारहतार पर्दा खसालिहाल्नुपर्छ, जसको फलस्वरूप कुनै दुःखद परिणति हेर्नु नपरोस्; तर दुःखान्त निमयतः त्यस विन्दुमा पुगेर टुङ्गिन्छ जसपछि केही हेर्नु शेष रहँदैन (**द वर्ल्ड एज विल एन्ड आइडियाज**, २१८) ।

भासका 'स्वप्रवासवदत्त', 'प्रतिज्ञायौगन्ध-

रायण' 'उरुभङ्ग' आदि; कालिदासका अभिज्ञानशाकुन्तल, विक्रमोर्वशी र मालविकाग्निमित्र; शूद्रकको मृच्छकटिक, विशाखदत्तको मुद्राराक्षस; आदि तथा कुआनहान चिङका ताउइका पीडा, चाओसियाङ आदि र जापानी 'नो' नाटक पूर्वीय सुखान्तका प्राचीन नमूना हुन् । सुखान्त लेखनको यो प्राचीन परम्परा अझै पनि विद्यमान छ । पश्चिमी सुखान्तका आद्य नमूना ग्रिसेली नाट्यप्रतिभा एरिस्टोफेन (इ. पू. ४८०-४४८) का भ्यागुताहरू, चराहरू, बादलहरू आदि शीर्षकका प्रहसन हुन्। एरिस्टोफेनपछिका प्राचीन ग्रिसेली सुखान्तकार मेनान्डर (इ पू. ३४२-२९१) हुन्, तर उनी नवसुखान्तका जनक मानिन्छन् । प्राचीन सुखान्त (एरिस्टाफेनका सुखान्त) हलुका विषयवस्तुमा आधारित थिए र तिनमा समाजका महत्त्वपूर्ण व्यक्तिहरूमाथि व्यङ्ग्य गरिएको हुन्थ्यो, तर नवसुखान्त वा नवप्रहसनमा साधारण जनताका दैनिक जीवनका घटना प्रस्तुत गरिन्थे । दुर्भाग्यवश मेनान्डरका सुखान्त पूर्णाङ्क रूपमा उपलब्ध छैनन् ती ल्याटिन अनुवादका रूपमा खण्डित अवस्थामा फेला परेका छन् । युरिपाइडिजका इयोन आदि दुःखान्त कहलिए पनि दुःखात्मक सुखान्त (ट्रेजिकमेडी) थिए र तिनलाई प्रहसनका प्रतिध्रुवका रूपमा रहेका गम्भीर सुखान्त भन्न सकिन्छ । ग्रीसपछि सुखान्तको विकास रोममा भयो । रोमका प्राचीन प्रमुख सुखान्तकार प्लाउटस् (इ. पू. २५४-१८४) र टेरेन्स (इ. पू. १९०-१५९) हुन् र यिनीहरूले नवसुखान्तको विकासमा योगदान दिएको देखिन्छ। समयक्रममा प्राचीन (परिष्कारवादी) सुखान्त लुप्त भए । यूरोपमा जब मध्ययुग आयो त्यतिखेर हास्यजनक कार्यव्यापार लोकप्रिय मनोरञ्जनको रूपमा प्रचलित थियो । इटालेलीभाषाको रुमेडिया डेला आर्ट तथा विविध भाषाहरूमा लेखिएका प्रहसन (फार्स) उदाहरणका रूपमा देखा पर्दछन् । पुनर्जागरण युगदेखि सुखान्त प्रहसनात्मक मात्र नरहेर गम्भीर नाटक-रूपमा पनि विकसित भयो । पुनर्जागरण युगमा सेक्सपियरले प्रहसनका साथै दुःखात्मक सुखान्त लेखी यस विधालाई गरिमामय तुल्याए भने नवपरिष्कारयुगमा फ्रान्सेली नाट्यप्रतिभा मोलियर महान् सुखान्तकारका रूपमा देखा परे। आधुनिक युगमा हेनरिक इब्सेन, चेखोभ, जर्ज बर्नार्ड श, जान ग्याल्सवर्दी जस्ता विशिष्ट नाटककारहरूले सुखान्तमा नयाँनयाँ आयाम थपे । नेपालमा महान् नाटककार बालकृष्ण समका साथै भीमनिधि तिवारी, गोपालप्रसाद रिमाल, विजय मल्ल, सरुभक्त आदिको सुखान्त नाट्यविधामा उल्लेखनीय योगदान देखिन्छ।

संस्कृत-नाट्यसन्दर्भमा सुखान्त दशओटा रूपक र अठारओटा उपरूपकका रूपमा विभाजित छन् । (हेर्नू रूपक) पश्चिमी नाट्यसन्दर्भमा हेर्दा आरम्भमा (ग्रीसमा) सुखान्त प्रहसनात्मक र दुःखात्मक सुखान्तको रूपमा देखिन्छ भने मध्ययुगमा भावनाटक, अद्भुतनाटक, रहस्यनाटक र नीतिनाटकको रूपमा विभाजित भेटिन्छ, अनि त्यसपछि चाहिँ यो सङ्गीतात्मक नाट्य, नृत्यनाट्य, मूक नाट्य, मुकुन्डे नाट्य, हास्यविडम्बन, सङ्गीतात्मक प्रहसन, गीतिनाटक, प्रहसन, उत्तेजनानाट्य र साङ्गीतिक नाट्यका रूपमा विभाजित देखा पर्छ। भावनाटक (प्यासन प्ले) जिसस क्राइस्टको शूलीप्राप्तिसम्बन्धी कथामा आधारित धार्मिक नाटक हो भने अद्भुत नाटक (किराकल प्ले) क्रिस्तान-सन्तहरूका आश्चर्यजनक कथामा आधारित धार्मिक नाटक हो। रहस्यनाटक (मिस्ट्री प्ले) धर्मपुस्तकहरूमा वर्णित रहस्यपूर्ण घटनाहरूमा आधारित नाटक हो र नीतिनाटक (मोरालिटी प्ले) गुण, आशा,

विश्वासजस्ता अमूर्त्त भावहरूलाई मूर्त पात्रको रूपमा रङ्गमञ्चमा उभ्याई तिनका माध्यमबाट नैतिक शिक्षा दिने प्रतीकात्मक नाटक हो। सङ्गीतात्मक नाट्य (ओपेरेहा) सङ्गीतको प्रधानता हुने त्यस्तो नाटक हो जसमा संवादतत्त्व पनि हुन्छ। नृत्यनाट्य (ब्याले) नृत्यको प्रधानता रहने नाटक हो। मुकुन्डे नाट्य (मास्क प्ले) हलुका विषयवस्तुमा आधारित कवितानाटक हो र यसले सङ्गीतात्मक मनोरञ्जन दिन्छ। यो एलिजावेथकालीन इङ्गल्यान्डमा निकै लोकप्रिय थियो। मूकनाट्य (पैन्टो माइम) संवादहीन नाटक हो र यसमा नृत्य रहन्छ। हास्यविडम्बन (मिमिकरी) हास्यप्रधान अनुकरण हो र साङ्गीतिक प्रहसन (म्युजिकल कमेडी) सङ्गीतमय भए पनि सङ्गीतमा भन्दा संवाद र नृत्यमा बढी जोड दिने हास्यनाट्य हो। गीतिनाट्य (लिरिकल ड्रामा) गीतमा लेखिने भावनाप्रधान नाटक हो र प्रहसन (फार्स) अतिरञ्जनात्मक कार्यव्यापार हुने कथात्मक नाटक हो। उत्तेजनानाट्य (मेलोड्रामा) प्राय: रोमान्सेली कथानकमा आधारित रहने असम्भव र उत्तेजनापूर्ण कार्यव्यापारले भरिएको भावनात्मक भए पनि घटनाको प्रधानता हुने अनि संवादतत्त्व कमजोर रहने नाटक हो। साङ्गीतिक नाट्य (म्युजिकल ड्रामा) आदिदेखि अन्तसम्म सङ्गीत रहे पनि कार्यव्यापारमा जोड दिने नाटक हो। (तत्त्व र संरचनापक्षको लागि हेर्नू 'नाटक')

– के. प्र. उ.

सूक्तिकाव्य– सूक्तिकाव्य लेख्ने परम्परा संसारको ज्यादै पुरानो परम्परा हो। वेदहरू गुरुसम्मित मानिन्छन्। गुरुसम्मित वाणीहरू ज्ञानका अनुशासन हुन्छन्। वेदको अर्थ ज्ञान हो। त्यो ज्ञान गुरुबाट प्राप्त हुने हुनाले गुरुका वाक्यहरू हितविधायक र विनातर्क स्वीकारयोग्य हुन्छन्। वेदका मन्त्रहरू गुरुसम्मित हुने हुनाले र गुरुबाट उपदेश प्राप्त हुने हुनाले, अनि उपदेश ज्ञानमय हुने हुनाले तथा 'वेद' शब्दको अर्को अर्थ 'ज्ञान' हुनाले वेदका मन्त्रहरूलाई 'सूक्त' भन्ने चलन छ।

'सूक्त' शब्द 'सूक्ति' शब्दको विशेषण रूप हो। सूक्ति शब्द सु+उक्ति- दुई शब्दबीच समास भएर बनेको हो। 'उक्ति' शब्द वच्+क्तिन्, अर्थात् 'वच्' धातुमा 'क्तिन्' प्रत्यय लागेर बन्दछ। यसको अर्थ हुन्छ 'भनाइ'। शोभना उक्ति=सूक्ति अर्थात् राम्रो उक्ति नै सूक्ति हो। सूक्तिकाव्यको विग्रह गर्दा 'सूक्तिरेव काव्यम्=सूक्तिकाव्यम्' नेपालीमा सूक्तिकाव्य हुन्छ। सूक्तिकाव्यको व्युत्पत्तिलभ्य अर्थ भयो– 'सूक्तिहरूले भरिएको काव्य।

पूर्वमा सूक्त वा सूक्तिसाहित्यको परम्परा अति पुरानो छ। पश्चिममा पनि आजभन्दा करीब तीन हजार वर्षअगिका होमरले 'सूर्यसूक्त (Hymn of Apolo)' लेखेका थिए।

पौरस्त्य साहित्यको विकास वैदिक साहित्यबाट भएको हो। यसमा केही सोपानहरू छन्। सबैभन्दा माथिल्लो सोपान वेदको संहिताभाग हो। दोस्रो सोपानमा अरण्यवासी ऋषिहरूका चिन्तन आरण्यकग्रन्थहरू पर्दछन्। तेस्रो सोपानमा ब्राह्मण र उपनिषद्ग्रन्थहरू पर्दछन् र चौथो सोपानमा **वाल्मीकीय रामायण** आदि लौकिक साहित्य वा लोकसाहित्य पर्दछ।

वर्तमान सन्दर्भमा सूक्तिकाव्य भन्नाले मूल रूपमा 'उपदेशकाव्य'को बोध हुन्छ। नीतिकाव्यहरू यसैभित्र पर्दछन्। नीतिकाव्यको परम्परा विकसित रूपमा **महाभारतमा** देखिन्छ। **कणिकनीति, शुक्रनीति, विदुरनीति** आदि जस्ता ज्यादै मूल्यवान् नीतिकाव्यसङ्ग्रह **महाभारतमा** पाइन्छ। त्यसपछि **चाणक्यनीतिदर्पण** विक्रमपूर्व चौथो शताब्दीमा

लेखियो । भर्तृहरिले **शृङ्गारशतक**, **नीतिशतक** र **वैराग्यशतक** नामका तीन सूक्तिकाव्य लेखे । क्षेमेन्द्रले **चारुचर्या** नामको सुन्दर काव्य लेखे । गुमानी पन्तले **उपदेशशतक** लेखे । यसरी संस्कृतमा बेगिन्ती सूक्तिकाव्यहरू लेखिएका छन् ।

हिन्दूस्थानका सन्त कविहरू–तुलसी, सूर, विहारी, देव, कबीर आदिले व्रज, अवधी, बङ्गाली, मराठी, गुर्जरी आदि भाषाहरूमा बेगिन्ती सूक्तिकाव्य लेखेका छन् ।

नेपाली साहित्य पनि यसबाट वञ्चित छैन । वास्तवमा भानुभक्तले रामायण लेख्दा पनि यसै सूक्तिकाव्य-लेखन प्रवृत्तिले स्थान लिएको देखिन्छ । नेपालीमा लेखिएका सूक्तिकाव्यहरूमा तीर्थराज पाण्डेको **उपदेशमञ्जरी** नेपाली ग्रामीण समाजमा निकै प्रिय बनेको छ र त्यसको त्यही लोकप्रियतालाई देखेर बनारसका साहित्यसेवीहरूले **उपदेशचन्द्रकला** निकाले र यो पनि धेरै जनप्रिय बन्यो । जगन्नाथ गुरागाइंले **गुणरत्नमाला** नाउँमा सूक्तिकाव्य निकाले र त्यो पनि नेपाली समुदायमा ज्यादै प्रिय रहेको छ ।

सोमनाथ सिग्देलले समच्छन्दका सम पद्यमा **चारुचर्या** र **उपदेशशतक**को सफल अनुवाद गरेका छन् । लेखनाथले **बुद्धिविनोद** सूक्तिकाव्य, 'नैतिक दृष्टान्त' मुक्तकसङ्ग्रह, **सत्य-सन्देश** शीर्षकमा धेरै कविताहरू सूक्तिमय नै लेखेका छन् । बालकृष्ण समका सूक्तिहरू विभिन्न नाटक, काव्य र कवितामा छरिएर रहेका छन् र त्यसैले देवकोटाले उनलाई 'सूक्तिका आढय सागर'को उपाधि पनि दिएका छन् । हाल पनि सूक्तिकाव्य लेख्ने परम्परा यथावत् छ र यो चलि नै रहनेछ ।

– ज. श. त्रि.

सूत्र– सूत्र शब्दको अर्थ बाँध्नु हुन्छ । कुनै शास्त्रीय सिद्धान्तलाई नियमहरूले बाँधेर सो सिद्धान्तको सूचना दिने ग्रन्थलाई सूत्र वर्गमा राख्ने गरिन्छ ।

मुग्धबोधको टीकामा दुर्गादासले सूत्रको परिभाषा दिँदै भनेका छन् –

स्वल्पाक्षरमसन्दिग्धं सारवद् विश्वतो-
मुखम् ।
अस्तोभमनवद्यं च सूत्रं सूत्रविदो विदुः ।

वैदिक कर्मकाण्ड तथा अन्य विद्याको विस्तार हुँदै गएकोले त्यसलाई संक्षेपण गर्न सूत्रविधाको विकास भयो । सबभन्दा प्राचीन सूत्र 'कल्पसूत्र'हरू मानिन्छन् । कर्मकाण्ड, आचार र धर्मलाई नियमबद्ध गरी कठोर अनुशासनमा राख्नु यिनको उद्देश्य थियो । 'सूत्र'हरू ब्राह्मण र उपनिषद् जस्तै 'श्रुति' मानिन्छन्, यिनलाई 'वेदाङ्ग' भन्दछन् । वस्तुतः लौकिक संस्कृतभाषा-साहित्यको विकास सूत्रहरूबाट भयो । प्राचीनतम कल्पसूत्रहरू तीन प्रकारका छन् 'श्रौत' गृह्य' र 'धर्म' । प्रत्येक वेद र ब्राह्मणहरूसँग सम्बद्ध विभिन्न सूत्रहरू पाइन्छन् । साङ्खायन, आश्वलायन, बौधायन, आपस्तम्ब, गोभिल आदि प्रसिद्ध सूत्रकारहरूको नामले यी चिनिन्छन् । कल्पसूत्रहरूमा तत्कालीन समाजशास्त्र र गृहविज्ञानको पनि रूपरेखा झल्कन्छ । पछि व्याकरण, ज्योतिष, छन्द तथा दर्शन र अन्य शास्त्रहरूको पनि सूत्रलेखन आवश्यक भयो । पाणिनिको **अष्टाध्यायी** सूत्रकलाको चूडान्त निदर्शन हो । भनिन्छ– बौद्धहरूको विरोधबाट आफ्नो कर्मकाण्ड र विद्याविस्तारलाई जोगाउनको लागि ब्राह्मणहरूले सूत्रसाहित्यका विकास गरे । यसको प्रभावशालिता देखेर पछि बौद्ध र जैनहरूले पनि आफ्ना सूत्रग्रन्थहरू लेख्न थाले । सूत्रकाल मोटामोटी ७०० विक्रमपूर्वदेखि १०० विक्रम संवत्सम्म मानिन्छ । तर पछि गएर अनेक शास्त्रहरू (कामशास्त्र आदि) को सूत्रलेखन जारी रह्यो ।

नारद-भक्तिसूत्र अवान्तरकालीन रचना हो। सूत्रसाहित्य मुख्यत: उत्तरवैदिककालीन हो र यसमा वैदिक संहिता र उपनिषत्को भावुक काव्यशैलीबाट पृथक्, भाव, भाषा, विचार, शैली सबै स्तरमा रचना-विधानमा फरक देखा पर्छ। यसमा स्पष्टता, गद्यमयता र वैज्ञानिकता प्रमुख तत्त्व हुन्।

पारिभाषिक शब्द

सूत्र– Short rule or Aphorism A short or concise technical sentence used as a memorial rule.

– कृ. च. मि.

सूफी– सूफी रहस्यवादी उपासना पद्धतिलाई अँगाल्ने मुसलमान वैरागीहरूको नाम हो। सूफीसाधकहरूको विचारलाई तसब्बुफ' भनिएको छ जुन पूर्वी जगत्मा 'अध्यात्म' वा 'वेदान्त' को नामले चिनिन्छ। अङ्ग्रेजीको 'थियोसोफी' पनि यसैको पर्यायवाची हो। तर सूफी साधनामा ज्ञानको सट्टा प्रेमभावले एक किसिमको सायुज्यमुक्तिको विधान छ।

सूफी शब्दको व्युत्पत्तिबारे अनेक किसिमका मतहरू देखा पर्छन्। एक थरी विद्वान्हरू सूफी शब्द 'सफा'बाट बनेको भन्छन्, यस शब्दको अभिप्राय पापरहित वा निर्मल हुन जान्छ। विद्वान्हरूको अर्को जमातले यस शब्दको व्युत्पत्ति 'सफ' बाट गरेको छ यसको अर्थ श्रेणी अथवा स्तर हुन्छ। त्यसैले शब्द साधुहरूको एउटा विशिष्ट वर्गलाई सङ्केति गर्छ। अर्का विद्वान्हरूको मतमा यस शब्दको उत्पत्ति 'सुफा' (सोफा वा बेन्च)बाट भएको हो, कारण– इस्लाम धर्मका आरम्भिक दिनहरूमा यस्ता साधकहरूलाई बेन्चमा बस्ने रिवाज थियो। तर अधिकांश विद्वान्हरूले यस शब्दको व्युत्पत्ति 'सुफ' अर्थात् 'ऊनी कपडा'बाट गर्नु सङ्गत मानेका छन्। त्यस पुरानो बखतमा वैरागीहरूले लगाएको लुगा वा 'कन्था' ऊनी कम्बलको हुन्थ्यो। पछि गएर यी कम्बल-धारी वैरागीहरूको जमातलाई रहस्यवादी साधकको रूपमा सूफी नामले चिन्न थाले। अन्य धर्म जस्तो इसाई र हिन्दूहरूमा पनि योगी वैरागीहरूले कन्था वा कम्बल धारण गर्नु बहुप्रचलित हो।

इस्वी सन्को आठौं-नवौं शताब्दीतिर, पश्चिम एसियामा सुफी मतको उदय इस्लामको उदयको साथै भएको मानिन्छ। इस्लाम धर्मको पूर्वतिर प्रसारको साथै यी साधुहरूले भारतीय उपमहाद्वीपमा पनि प्रवेश गरे।

सूफीहरूको ख्याति दुई रूपमा विशेषत: भएको छ। (१) अपेक्षाकृत उदारवादी र अनाक्रामक मुसलमान धर्मावलम्बी साधुहरूको रूपमा तथा (२) 'प्रेमकाव्य'हरूका रचयिता महान् कविहरूको रूपमा। दक्षिण एसियामा सूफी साधकहरूका अनेक 'दरगाह' (पूजास्थल)हरू छन् जहाँ मुसलमानहरूको साथै अन्य धर्मावलम्बी भक्तजन पनि कीर्तन र प्रसाद(उर्स)मा सम्मिलित हुन्छन्। हिन्दीसाहित्यमा खुसरोदेखि मंझन, कुतवन, जायसी आदि महान् कविहरूद्वारा रचित प्रेमाख्यानहरूको विशाल र लोकप्रिय काव्यधाराको अस्तित्व पाइन्छ।

नेपालमा सूफी साधना वा साहित्यको कुनै उल्लेखनीय परम्परा नभए तापनि यस मतका अनुयायी 'मौलाना' वैरागीहरूको अस्तित्व लोककवि र गायकको रूपमा हालसम्म तराईभेगमा पाइएको छ। यिनीहरू अब धेरै जसो गृहस्थ भइसकेका छन्, तथापि फुर्सतको याममा गाउँहरूमा डुल्दै, वैराग्यपरक गीत गाउँदै भांगचांग गरेर हिंडेका देखा पर्छन्। यिनीहरू 'मालाप्यारे' नामले चिनिन्छन्। गोरखनाथी 'भरथरी'का गायक साधु जस्तै यिनीहरू पनि काषाय-कन्थाधारी हुन्छन्।

सूफी सम्प्रदाय– मध्यपूर्वमा, इस्वी सन् सातौं शताब्दीतिर मुसलमान वैरागीहरूको यस रहस्यवादी सम्प्रदायको थालनी भयो। छिटै नै यस मतले एउटा बलियो धार्मिक आन्दोलनको रूप लियो। यसले मध्य र दक्षिण एसियाको जीवन र साहित्य दुवैमाथि व्यापक र गहिरो प्रभाव हालेको छ। सूफी मतका प्रमुख कुराहरू हुन्– एकेश्वरवाद, प्रेमद्वारा प्रभुको साक्षात्कार, ईशविरहको तीव्र अनुभूति, भावविह्वलता, वैराग्य र शरणागति आदि।

सूफीहरूको विचारमा कुरानको प्रतीकपरक तथा रहस्यवादी व्याख्या गर्न सकिन्छ। परम्परागत इस्लाम मतमा 'खुदा' सृष्टिका सारा पदार्थहरूदेखि भिन्न मानिन्छन् भने सूफीहरूले पञ्चभूतलगायत ब्रह्माण्डका सारा तत्त्वहरूलाई त्यस **एकमेवाद्वितीयम्** ईश्वरका अंश बताउँछन्। हिन्दुहरूको वेदान्तदर्शनसँग यस मतको अनेकांशमा समानता देखिन्छ। खास फरक यो हो कि वेदान्त मुक्तिको साधन 'ज्ञान'लाई मान्दछ भने सूफीहरू 'प्रेम'लाई मात्र। हिन्दुहरूको 'भक्ति' आन्दोलनलाई सूफी मतले गहिरिएर प्रभावित गरेको छ भन्ने इतिहासकारहरूको भनाइ छ। सन्त कबीर र मीराबाइमाथि सूफी मतको प्रभाव परेको कुरा आलोचकहरू स्वीकार गर्छन्।

यस सम्प्रदायको प्राचीनतम कालदेखि दुई शाखा थियो– बुजुदिया र शुहुदिया। इब्नुल अरबीले प्रवर्तित गरेको बुजुदिया मतअनुसार जीवहरू ईश्वरांश हुँदाहुँदै पनि, सीमित र अंशी परमात्माका मायिक अभिव्यक्ति मात्र हुन्। शुहुदिया मतको प्रवर्तक शेख करीम जीलीको अनुसार संसार र परमात्माको सम्बन्ध हिउँ र पानीको जस्तो छ। यस मतअनुसार संसार र परमात्माको बीच अवस्थाभेद मात्र हुन्छ। वस्तुत: दुवै एक हो। सूफीहरूको विचारमा संसार मायादर्पण जस्तो छ जसमा परमात्माको छाया रहेको छ। मनुष्यका आँखाहरू त्यस परमात्माको रूपग्रहण गर्छन्। अत: मनुष्यमा असत् (संसार) र सत् (ईश्वर) दुवैको अंश हुन्छ। मनुष्यको त्यो दैवी अंश निरन्तर उसलाई सृष्टिको मिथ्या प्रपञ्चबाट उठेर परमात्मरूपी नित्य अंशसँग मिल्नको लागि छटपटाइरहेको हुन्छ। यस मिलनमा ठूलो व्यवधान मनुष्यको अहङ्कार हो। यस क्षुद्र 'अहम्'लाई विरहको साधनाबाट नै जित्न सकिन्छ र परमात्मसत्तामा विलीन हुन सकिन्छ। यस साधनालाई सूफीहरू 'सफर' भन्छन्। सूफी 'सफ़र' (साधना)को क्रममा अनेक 'मुकाभात' (अवस्थाहरू) हुन्छन्। विरहदशाका ती अनेक स्थितिहरू पार गरेर 'रूह' (आत्मा) अन्तत: परमात्मासँग एकाकार भइहाल्छ। भारतीय सूफीहरूको शब्दावलीमा विरह-साधनाको यस अन्तिम दशालाई 'हकीकत' भन्दछन्। यहाँसम्म पुगेपछि साधकलाई चरम सत्यको उपलब्धि हुन्छ। यो नै 'सूफी मार्ग' हो।

भारतीय उपमहाद्वीपमा पसेका सूफीहरूले आफ्नो सूक्ष्म रहस्यवादलाई लोकप्रिय बनाउनको लागि स्थानीय लौकिक प्रेमगाथाको सहारा लिए। संस्कृतका विद्वान्हरूबीच यस किसिमको विदेशी 'रहस्यवाद'को प्रभाव पर्ने सम्भावना कमै भएकोले यिनीहरूले आफ्नो मतप्रचारको लागि तत्कालीन लोकभाषा, खास गरी पूर्वी हिन्दी (अवधी)लाई माध्यम बनाए। मंझन, कुतवन, जायसी आदि सूफी सन्तहरू महाकवि पनि थिए। जायसी (मलिक मोहम्मद)को **पदमावत** हिन्दीको श्रेष्ठ महाकाव्य मानिन्छ। उसमाननामक एकजना सूफी कवि(संवत् १६७०)द्वारा रचित महाकाव्य 'चित्रावली'मा नेपालको शिवभक्त राजा धरणीधर पँवारको पुत्र सुजान र रूपनगरकी राजकुमारी

चित्रावलीको प्रेमगाथाको वर्णन हो । सूफी कविहरूको प्रबन्धकाव्यमा प्राय: कुनै राजकुमार र राजकुमारीको लौकिक प्रेमगाथा हुन्छ । यस्तो कथामा राजकुमारीको दिव्य सौन्दर्यबाट आकर्षित भएर राजकुमार उसलाई प्राप्त गर्न सङ्घर्ष गर्छ, प्राप्त गर्छ पनि, तर अनेक विरोध-विघ्नबाधाहरू तथा खलनायकको आक्रमणले गर्दा उसलाई आफ्नो प्राण उत्सर्ग गर्नुपर्ने हुन्छ। त्यसपछि राजकुमारी पनि सती जान्छे र अन्तत: दुवैको दिव्य शरीरमा स्वर्गिक मिलन हुन्छ। सूफीहरूको यो रहस्यवादी दर्शन र प्रेमकाव्यहरू मध्ययुगमा ज्यादै नै लोकप्रिय भए ।

– कृ. च. मि.

सौन्दर्यशास्त्र– 'इस्थेटिक्स' ग्रिसेली शब्द 'इस्थेसिस' (इन्द्रियज्ञान) बाट आएको हो । आधुनिक अर्थमा 'इस्थेटिक' शब्द प्रयोग गर्ने पहिला लेखक अलेक्जान्डर बनगार्टन (१७१४-६२) हुन् । उनको समयदेखि 'इस्थेटिक्स'को परिभाषा प्रकृति र कलामा पाइने सौन्दर्यको ज्ञान, सौन्दर्यको लक्षण, यसका कारण र नियमसँग यसको अनुरूपता भनेर गरियो । यसले गर्दा यसको अध्ययनका दुई मुख्य धारा पाइन्छन्– दार्शनिक र मनोवैज्ञानिक। प्लेटोकै समयदेखि दार्शनिकहरू कला र सौन्दर्यका समस्याहरूमा गहन अभिरुचि राख्दै आएका छन्। मनोवैज्ञानिक सौन्दर्यशास्त्रले दुई ठूला समास्याको अध्ययन गर्छ– सौन्दर्यानुभूति वा सौन्दर्यमा रस लिनु र सौन्दर्यसृष्टि वा कलासम्पादन ।

मानव-समुदायमा कविहरूको के स्थान छ भन्ने कुरा पुन: परिभाषित हुँदा चौथो शताब्दी इ. पू. मा कलाको पश्चिमी दर्शन प्रारम्भ भयो । सोक्रेटिजभन्दा पहिले कविहरू विचारक, शिक्षक तथा रमाइला कथावाचक रूपमा स्वीकृत थिए । तर प्लेटोले कलाकारहरूलाई केवल नक्कल गर्ने (भाँडहरू) र भद्दा किसिमले मनोरञ्जन गर्ने व्यक्ति हुन् भनेर परिभाषित गरे र यिनीहरूलाई आफ्नो गणराज्यबाट निकाला गर्नु आवश्यक ठाने । प्लेटो सामान्य रूपमा सत्य र शिष्ट कला तथा निर्मल आनन्दलाई अनुमोदन गर्दछन् (रिपब्लिक) । प्लेटोको लागि सौन्दर्यको धारणा कलाको भन्दा भिन्न छ र असल गुणसँग मिसिएको छ (**सिम्पोजियम**) ।

अरिस्टोटलको लागि श्रेष्ठ कलाकृति एउटा पूर्ण सङ्घटन हो (पोएटिक्स) । कलाबाट प्राप्त हुने आनन्दका असरहरू भिन्नभिन्न हुन सक्ने भए तापनि ती हितकर हुन्छन् र तिनको तर्कसँग सामञ्जस्य हुन्छ । सुरक्षित त्रासदीले आत्मालाई करुणा र त्रास-द्वारा रेचन गरिदिन्छ। सङ्गीतको एउटा उद्देश्य फुर्सतको समयलाई 'समझदारीपूर्वक उपभोग गर्नु' हो (**पलिटिक्स**) । सौन्दर्यका लक्षणहरू मर्यादा, सौष्ठव र निश्चितता हुन् (**मेटाफिजिक्स**) ।

नव-प्लेटोवादमा कलाका सन्दर्भहरू एकदम कम छन् । यहाँका विभिन्न अनुहारमा मध्यम प्रकाशमा चम्किरहेको र ऊ त्यहाँ पर मानवको दु:खित आत्मालाई आकर्षित गरिरहेको अनिर्वचनीय वस्तु भनेर प्लेटिनसले गरेको सौन्दर्यका वर्णन पुनर्जागरण युगका थुप्रै कविताहरू र ढालिएका प्रतिमाहरूको (उदा. माइदेल एन्जेला) भित्री आधार हो । मध्यकालिक सोचाइमा ईश्वरको जुन भव्यताको बरोबर उल्लेख गरिन्छ त्यो नै पवित्र आत्माको कान्ति बन्दछ र वस्तुहरूका सुडौल अङ्गहरूमा चम्किरहेको हुन्छ । सन्त अगस्टिन सङ्गीत, साहित्य र वास्तुकलामा प्रयोग गरिने विन्यासका प्रकारमा जोड दिन्छन्। सन्त थमस सौन्दर्यका अत्यावश्यक लक्षणहरूका कुरा गर्दा कान्तिभन्दा पहिले अखण्डता वा पूर्णता र

सङ्गति वा सामञ्जस्यका कुरा गर्छन् र के भन्दछन् भने सुन्दर चीज ती हुन् जसलाई देख्ता आनन्द प्राप्त हुन्छ ।

पुनर्जागरण युगले मौलिक दर्शन प्रस्तुत गरेन। १८ औं शताब्दीमा इटालियन दार्शनिक भिकोको समयमा सौन्दर्यशास्त्रले नयाँ रूप लियो । सन् १७२५ मा भिकोले पारम्परिक मतको विपरीत विचार व्यक्त गर्दै के भने भने कल्पना भनेको छुट्टै र स्वतन्त्र क्रिया हो; यो आदिम मानवका चित्रात्मक भाषा तथा तिनका कविताद्वारा इतिहासको पहिलो युगका मानिसहरूको मानसिकतालाई अभिव्यक्त गर्दछ । फ्रान्समा कोन्डिल्याकले आदिम साङ्केतिक भाषाको सिद्धान्त विकास गरे । एडिसनदेखि पछिका अङ्ग्रेजी लेखकहरूले अभिरुचिमाथि लकको 'ऐतिहासिक विधि' प्रयोग गरे र हाम्रो सौन्दर्यानन्दको मानसिक 'मौलिकता' के हो भन्ने पत्ता लाउने प्रयास गरे। बर्कले त्यो मौलिकता दुई प्रमुख आवेगमा पाए आत्मसुरक्षा र सामाजिकतामा सफा र स्पष्ट विचारमा जोड दिने कार्टेसियाली आदर्शका उत्तराधिकारी जर्मनीका बमगार्टेनले कविताको पूर्णता यसको 'विस्तृत स्पष्टता'मा पाए; अर्थात् कविताको सीमित स्थानमा भद्रगोल नहुने हिसाबले थुप्रै विम्बहरू अटाउन सक्नु (उदा. इलियडमा दिइएका जहाजका तालिका)

आफ्नो पुस्तक **क्रिटिक अफ जजमेन्ट** (१७७०) मा इमानुएल कान्टले तटस्थ सुखद भावनाहरू नै सौन्दर्य-विवेकका विषयवस्तु हुन् भनेका छन् । उनी आस्वादनको आधिकारिक मानकको विषयमा दृढ छन्। उनको यो विचार मानिसको सुव्यवस्थित गर्ने चेतनालाई प्रकृतिको उपयुक्तताले साथ दिएको छ भन्ने अस्थायी परिकल्पनामा आधारित छ । यो उपयुक्तता अनुभव र तर्कको सुसङ्गत अन्तरक्रीडाद्वारा मनमा प्रतिविम्बित हुन्छ । शुद्ध सौन्दर्य रूपात्मक हुन्छ; संलग्न सौन्दर्य अर्थ र उद्देश्यको सन्दर्भ प्रस्तुत गर्दछ (जस्तै– वास्तुकलामा) । शिलर (१७५९-१८०५) को विचारमा सौन्दर्यद्वारा एकबद्ध गरिएको मानिसको आत्मा भौतिक वस्तुहरू र रूपप्रति हुने स्पन्दनहरूबीच विभाजित हुन्छ; र कोरा आवश्यकताभन्दा पर गएर स्वतन्त्र रूपले ई जति सम्मान या महत्त्व दिन सकिन्छ त्यति नै मात्रामा सभ्यताको विकास हुन्छ ।

रोमान्टिक कालले कलाका दाबीहरू तथा चरम सीमासम्म धकेलिएका कलाकारहरू पनि देख्यो । ब्लेक (१७५७-१८२७) को साथ कविताले प्रफुल्लता र प्रचुरता लिएको हुन्छ; जाँ पाल (१७६३-१८२५) र नोमलिस (१७७२-१८०१) सित जादूमय मन्त्र हुन्छ; श्लेजेल (१७७२-१८२८) सँग दैवी अशिष्टता र व्यङ्ग्य कोलरिज (१७७२-१८३४)का साथ 'असीम अस्मिताभित्र सृष्टिको शाश्वत क्रियाको सीमित मनमा हुने पुनरावृत्ति' । शेलिङ (१७७५-१८५४) सिंगै विश्वलाई ईश्वरको कविताको रूपमा व्याख्या गर्न खोज्दछन्। हेगेल (१७७०-१८३१) कलालाई इन्द्रियले अनुभव गरेको परम चेतनाको अभिव्यक्तिको रूपमा परिभाषित गर्दछन्; तथा आफ्नो पद्धतिमा इतिहासलाई प्रणालीसँग जोड्दछन् । सबै किसिमका 'पूर्ण' समाधान अस्वीकार गर्दै शोपेनहावर (१७८८-१८६०) कान्टको द्वैतवादलाई विस्तार गर्दै भन्दछन्– आधा संसार, समय र स्थानमा रहेको दृश्यप्रपञ्च मानिसको विचार हो; अर्को आधा विश्वसङ्कल्प हो । उनी भन्दछन्– कला विश्वसङ्कल्पको विकासका विशेष क्षणहरूसँग मेल खान्छ र सर्वश्रेष्ठ कला सङ्गीत हो । नित्शेको लागि सङ्कल्पको प्रेरणा जीवनको आधार हो र यसैले कलालाई निर्धारित गर्दछ; र उनी कलालाई दुई प्रसिद्ध कोटिमा विभाजन गर्दछन्– डायनिसियन

कला (सङ्गीत, नृत्य, अभिनय, गीतिकविता) र अपोलोनियन कला (चित्रकला, मूर्तिकला, महाकाव्य)।

उन्नाइसौं शताब्दीको मध्यमा फ्रान्सेली र अङ्ग्रेजी विचारकहरूलाई कलाकारको समाजसितको सम्बन्धको समस्याले व्यस्त राख्यो। प्रत्यक्षवादी अग्युस्त काँतको विचारमा कलाले सामाजिक व्यवस्थालाई झन् असल पार्न मद्दत गर्नेछ। हिपोलिट टैँको विचारमा कलाप्रतिको वैज्ञानिक र नयाँ प्रयोगवादी अभिधारणाले हामीलाई कलाको अध्ययन कुनै खास युग र सामाजिक पपरिवेशको दृश्य घटनाको रूपमा गरिनुपर्छ भनेर कर लाउँछ। रस्किन र मोरिसले कलालाई विज्ञानद्वारा होइन आचरणद्वारा सामाजिक परिपाटीसँग बाँधे। टाल्स्टायले सर्वोच्च र सर्वोत्तम भावनाको सञ्चारण गर्ने उद्देश्य भएको क्रिया नै कला हो भन्ने परिभाषा दिए। कलाको सामाजिक दायित्वमा जोड दिने विचारकहरूको तुलनामा सौन्दर्यवादीहरू खडा थिए जसले सुन्दर चीजहरूको सर्वोच्च र अप्रतिबद्ध मूल्यलाई सम्हालेर राखेका थिए। 'कला कलाको लागि' भन्ने आन्दोलनले भिन्नभिन्न विचारकहरूको लागि भिन्नभिन्न रूप लियो: वाल्टर पेटरको लागि सुखद स्पन्दनको अत्यधिक केन्द्रीकरण; फ्लेबियरको लागि अत्युत्तम शैलीको अनुसन्धान; वाइल्डको निमित्त सबै प्रकारका नैतिक अनुचिन्तनबाट कलाको मुक्ति।

सौन्दर्यशास्त्र विषयमा लेखिएको फेशनरको रचना (१८७१)देखि प्रयोगशाला-विज्ञानको सौन्दर्यशास्त्रमाथि प्रबल प्रभावको काल शुरू हुन्छ। सौन्दर्यशास्त्रमा अर्को वैज्ञानिक प्रभाव विकासको सिद्धान्तबाट परेको छ। यौनवृत्ति (फ्रायड), क्रीडावृत्ति (हर्बर्ट स्पेन्सर), निर्माणवृत्ति (स्यामुअल अलेक्ज्यान्डर)लाई कलाको प्रेम र सौन्दर्यको जैविक कारणको रूपमा प्रस्तुत गरिएको छ।

वर्तमान शताब्दीमा कविको कल्पनाको स्वायत्तता र आदिम गुणसम्बन्धी भिकोको सिद्धान्तलाई क्रोचे (१९००) ले फेरि जगाए। उनी कल्पनालाई अन्तर्ज्ञान अभिव्यक्ति या गीत्यात्मक अन्तर्ज्ञान भन्दछन्; उनको मत प्राय: अभिव्यञ्जनावाद नामले चर्चा गरिन्छ। कल्पनालाई भावनाको भाषा भनेर परिभाषित गर्नमा बढी व्यस्त रहे तापनि आर. जी. कलिङउड क्रोचेभन्दा अघि बढेको छन्। मार्शलले दिएको सौन्दर्यको आमोद-सिद्धान्त, सान्तायनको सौन्दर्य भनको इन्द्रियग्राह्य बनाइएको आनन्द हो भन्ने भनाइ, डब्ल्यू. टी. स्टासेको सौन्दर्य भनेको बौद्धिक वस्तुको प्रत्यक्ष ज्ञानात्मक क्षेत्रसँगको संयोजन हो भन्ने भनाइ, १९३९ इ. मा कुइनले प्रकाशित गरेको यस विषयको सामान्य इतिहास र डयुइद्वारा स्थापित सौन्दर्य शास्त्र र कला-समालोचनाको पत्रिकाको संस्थापन —यी सब घटनाहरू मिलेर संयुक्त राज्य अमेरिकामा सौर्न्यशास्त्रलाई एउटा अनुभूतिमूलक दिशा प्रदान गरे। फ्रायडले कलाको बारेमा दिएको विवरण सामान्य छ– कलाबाट प्राप्त हुने आनन्द सोझै 'स्थानापन्न तुष्टि'मा परिणत गरिएको छ। फ्रायड कलाकार र विक्षिप्तलाई एकै ठाउँमा थुपार्छन्। रिचर्ड्स, अगडेन र उड त्यस्तो जुनसुकै कुरालाई सुन्दर भन्दछन् जसले संवेगलाई जगाउँछ र पछि गएर उनीहरू आमोद दिने जुनसुकै कुरा पनि सुन्दर हुन्छ भन्छन् र जसमा तदनुभूतिको प्रक्रिया सामेल हुन्छ त्यो जुनसुकै कुरा पनि सुन्दर हो। रिचर्डस्को निष्कर्ष के छ भने सौन्दर्यको लक्षण भएका सबै प्रकारका अनुभवहरूमा रहने स्थायी तत्त्व सहसंवेदन हो अर्थात्, हाम्रा मनोवेगहरूबीचको सङ्गति र सन्तुलन हो। कलाको स्वायत्तताको दृष्टिकोण, कविता वा

उपन्यास पृथक् वस्तु हुन् भन्ने धारणा, कला वा कलाकृतिको स्वत: स्फूर्त स्वभावमा अविश्वास जस्ता सौन्दर्यसम्बन्धी विचारको प्रभाव आधुनिक शताब्दीमा महत्त्वपूर्ण भएका छन् । औषधि-सेवनबाट उत्पन्न प्रतीति, असामान्य यौन, नैतिक र सामाजिक मान्यताहरूमा जानाजान गरिएको उल्टा-पाल्टी आदि कुराहरू आधुनिक कविता, नाटक र सङ्गीतमा स्पष्ट रूपमा देखा परेको छ । जुनसुकै भए तापनि आधुनिक समालोचनामा सौन्दर्यशास्त्रको विशेष औचित्य लेखकको सौन्दर्यबोधको निर्धारण-माथि दिइएको जोडमा छ । कुनै आलोचकको सौन्दर्यचेतनालाई बुझ्ने खण्डमा व्याख्यात्मक निर्णयमा उसको क्षमता र कमजोरी दुवै प्रस्ट हुन्छन् ।

सौन्दर्य– सारतत्त्व, सम्बन्ध, कारण र प्रभावबीचको आपसी सम्बन्धको आधारमा सौन्दर्य-सिद्धान्तलाई चार प्रकारमा विभाजित गर्न सकिन्छ । सार तत्त्वको हिसाबले सौन्दर्यको लक्षण भएका सबै कुराहरू सुन्दर हुन्छन् । सम्बन्धको हिसाबले विभिन्न अङ्गहरूको अन्तर सम्बन्धमा नै अर्थ लुकेको हुन्छ । कारणको विचारले सौन्दर्यपरक संवेग जागरित गर्ने वस्तु नै सौन्दर्य हो र प्रभावको हिसाबले प्रतिभाको फल नै सौन्दर्य हो ।

सारतत्त्व– सबभन्दा पुरानो र सबभन्दा प्रचलित सिद्धान्तले कलालाई प्रकृतिको अनुकरणको रुपमा हेर्दछ । यसले सौन्दर्यको समस्यालाई कलाबाट प्रकृतिमा सार्दछ । तर धेरै समयसम्म कला र प्रकृतिको अति निकटको समरूपतालाई स्वीकार गरिएको थिएन, र नित्शेले त यतिसम्म भनेका छन् कि सौन्दर्यको दृष्टिकोणले प्रकृति 'मोडेल' हुनै सक्तैन । सत्यको उद्घाटन गर्ने चीज नै सौन्दर्य हो भन्न र सबै कलाको उद्देश्य व्यापक द्वन्द्वलाई प्रतिनिधित्व गर्नु हो भन्न –यी दुवै धारणाहरू प्रकृतिको अनुकरण-सिद्धान्तबाट निस्केका उपशाखा हुन् ।

सम्बन्ध– कान्टको विचारमा कुनै विशेष उद्देश्यविना उद्देश्यको अनुकूल हुने चरित्र नै सौन्दर्य हो । यस प्रकारले आफ्नो कार्यसँग राम्रो सन्तुलन प्रदर्शित गर्ने माध्यमको सफल उपयोग नै सौन्दर्य हो ।

कारण– सौन्दर्य भन्ने कुरो कुनै वस्तुमा हुँदैन, द्रष्टाको त्यस चीजमाथि मनन गर्ने मन वा ध्यानपूर्वक हेर्ने आँखामा हुन्छ । यसकारण, आमोद वा आनन्दको कारण बन्ने कुनै पनि चीज सुन्दर हुन्छ, भ्रम उत्पन्न गर्ने कुनै पनि चीज सुन्दर हुन्छ, हामीलाई आफ्नो अस्तित्वमा (अर्थात् तदनुभूति) खिच्न सक्ने कुनै पनि चीज सुन्दर हुन्छ; जुनसुकै चीज जसले अस्तित्वको (ढिकिच्याउँ जस्ता उतार-चढाउका) ध्रुवीयताका दुवै छेउलाई उचाल्न सक्छ सुन्दर हुन्छ ।

प्रभाव– यसले कुनै वस्तु वा चीजमाथि हाम्रो प्रभावको विचार गर्दछ । उपकरण/साधनको उचित प्रयोगबाट अर्थात् प्रविधिमाथिको अधिकारबाट नै सौन्दर्यको ज़न्म हुन्छ । सबै प्रकारका अभिव्यक्तिहरू कला हुन् भनेर क्रोचे भन्दछन् । अनुभूत अभिरुचिको पूर्ण अभिव्यक्ति नै सौन्दर्य हो, सौन्दर्य भनेको कलाकारको देन हो, अर्थात् पूर्ण कलाकारको लागि सबै कुरामा सुन्दरता हुन्छ ।

यसरी सौन्दर्यशास्त्रले दुई ठूला समस्याहरूको सोधखोजाई नै आफ्नो लक्ष्य बनाएको पाइन्छ, अर्थात् सौन्दर्योपभोग या सौन्दर्यको अनुभव र सौन्दर्य-सृजन या कलाको प्रेरणा ।

सौन्दर्यशास्त्रमा प्रयोग हुने केही शब्दहरू

सौन्दर्यानन्दलाई अन्य प्रकारका आनन्दबाट

छुट्ट्याउन सकिन्छ। यो निरपेक्ष हुन्छ, किनभने यसलाई कुनै अर्को वस्तु प्राप्त गर्ने साधनको रूपमा होइन कि साध्यकै रूपमा हेरिएको हुन्छ; उपयोगिताको दृष्टिले होइन आभूषणको रूपमा हेरिएको हुन्छ; उपकरणको रूपमा होइन सम्प्राप्तिको रूपमा हेरिएको हुन्छ। यसरी हेर्नु नै यसको 'सौन्दर्य'लाई हेर्नु हो। मुख्य रूपमा अन्तर्वस्तुमा भर पर्ने उद्देश्य वा उपयोगिताको पूरक हिस्सा भएको हुनाले यस्तो सौन्दर्य, यिनको दर्शनले उब्जाउने विशेष आनन्द झैं रूपात्मक गुणहरूबाट निस्कनुपर्छ। अनैतिक निरूपयोगितावादी र न-ग्रहणशील –यो नै सबभन्दा चोखो आनन्द हो।

सौन्दर्यानन्दलाई सौन्दर्य-मूल्याङ्कनबाट छुट्ट्याउन सकिन्छ। पहिलोले कलाकृतिबाट प्राप्त हुने अनुभूतिमा जोड दिन्छ भने दोस्रोले कलाकृतिका अभिलक्षणहरूमा जोड दिन्छ र यसरी तिनको 'सौन्दर्य'को आलोचनात्मक मूल्याङ्कनतर्फ निर्देश गर्छ।

सौन्दर्यानन्द र सौन्दर्य-मूल्याङ्कन दुवै सौन्दर्यपरक सावधानीको पूर्वानुमान गर्दछ। जबसम्म कुनै कलाकृतिलाई हेरेर 'यसले के गर्न खोजेको हो भनेर होइन यो के हो' भन्ने कुरामा विचार गरिंदैन, तबसम्म यसमा रहेका सौन्दर्यका गुणहरू अदृश्य रहन सक्ने सम्भावना धेरै हुन्छ। यसै कारणले गर्दा विभिन्न रूपात्मक विधानको प्रयोग गरेर सौन्दर्यपरक दूरी सृष्टि गर्ने कलाकृतिले भन्दा आफ्ना विषयवस्तु वा विधिद्वारा पाठकलाई पूरै सामेल गर्ने कलाकृतिले कम सौन्दर्यानन्द दिने सम्भावना बढी छ।

सौन्दर्यको खूबीलाई सौन्दर्यका लक्षणहरू र प्रतिक्रियाहरूबाट छुट्ट्याउनुपर्छ, किनभने कुनै कृतिमा विशुद्ध सौन्दर्यका लक्षणहरू भए तापनि त्यो आफ्नै किसिमको एउटा रद्दी नमूना हुन सक्छ। फेरी खूबी र आनन्द सम्बद्ध नै हुनुपर्छ भन्ने पनि छैन। अपरिष्कृत संवेदनशीलता भद्दा कृतिबाट सौन्दर्यपरक आमोद प्राप्त गर्न सक्छ।

सौन्दर्यबोध सामान्यत: सौन्दर्यानन्द र सौन्दर्य-मूल्याङ्कनको समष्टि हो र यो तीन प्रकारको हुन सक्छ–रचना, पूरकता र घनीकरणको सौन्दर्यबोध। एउटा भागको अर्को भागसँग हुने विशुद्ध रूपात्मक मेल वा सामञ्जस्य, अङ्गको पूर्णसँग र साहित्यभन्दा ललित कलाको बढी लक्षणबाट रचनात्मक सौन्दर्यबोध हुन्छ; पूरकताको सौन्दर्यबोध रूप र वस्तुको मेलबाट निस्कन्छ; घनीकरणको सौन्दर्यबोध कुनै कृतिको एउटा अंशमा रहेको लक्षणहरूको बोधबाट हुन्छ।

उन्नाइसौं शताब्दीको उत्तरार्धमा फ्रान्समा शुरू गरिएको सौन्दर्यशास्त्री आन्दोलन (अर्थात् कला कलाको लागि) मुख्य रूपले 'कला नैतिकताको लागि' भन्ने विचारको विरोधमा निकालिएको सामान्य प्रतिक्रिया थियो। कलाको परिभाषा सौन्दर्यपरक शब्दहरूमा गर्ने हो भने सबै कला एकदम अनुपयोगी छन् (वाइल्ड)। तर साहित्यबाट प्राप्त हुने आनन्द सामान्यतया थुप्रै प्रकारका हुन्छन्। त्यसैले गर्दा यसको मूल्याङ्कन सौन्दर्यपरक मात्रै हुन सक्तैन।

साहित्यको सौन्दर्यशास्त्र

साहित्यको सबभन्दा प्रभावशाली सिद्धान्त खोज्दा प्लेटो र अरिस्टोटलसम्म पुगिन्छ, जसले हस्तकलाको अर्थमा सृजना शब्दको प्रयोग गरे र त्यसको विपरीत साहित्यिक कलाकारको मुख्य कार्यको परिभाषा दिनको लागि 'अनुकरण' शब्दको प्रयोग गरे। साहित्यको व्यावहारिक र नीतिपरक उद्देश्यमा मुख्य जोड दिने व्यक्ति होरेस हुन्, जसको विचारमा कविको उद्देश्य आनन्द र उपयोगितालाई मिसाउने हुनुपर्छ। त्यसै

गरी प्लुटार्कको लागि कविताको उद्देश्य शिक्षा हो र पाठकले असल कुराको लागि होड गर्नुपर्छ तथा प्रकृतिको साहित्यिक अनुकरण-बाट टाढै रहनुपर्छ; लन्जाइनसको लागि साहित्य भनेको महान् आत्माको उच्च विचारको अभिव्यक्ति हो जसले हाम्रो मनलाई उच्च तहमा पुऱ्याउन अनुशासित गर्छ । टायनाका अपालोनिअस कल्पनालाई गुहारेर काव्यात्मक सीपको औचित्य-स्थापनको लागि आफ्नो स्वरलाई बुलन्द पार्छन् । सिसेरोको विचारमा कविको हृदयमा आदर्श प्रतिभा/बिम्ब ग्रहणशील माध्यममा बदलिनको लागि पहिलेदेखि नै तैयार रहेको हुन्छ ।

कवि स्रष्टा/निर्माता हो भन्ने विचार माध्यमिक कालमा दुई अर्थमा रहेको पाइन्छ– कविले मानसिक विम्बलाई प्रस्तुत गर्ने मात्र होइन, उसले आफ्नो विचारसारलाई रूप पनि दिन्छ। रुपक र सङ्कल्पनाले अमूर्त र आध्यात्मिक वास्तविकतालाई इन्द्रियग्राह्य विम्बको रूपमा व्याख्या गर्ने प्रयत्न गर्दछन् । सन्त अगस्टिन काव्य शिक्षाको उद्देश्यको लागि नजानिंदो किसिमले भ्रामक हुन सक्छ भन्ने कुरा स्वीकार्दछन् । तर, बोकासिओ भने काव्यलाई एक प्रकारको धर्मशास्त्रको रूपमा हेर्दछन् जसद्वारा ईश्वरप्रेरित कविहरू गूढ रहस्यहरूलाई उद्घाटित गर्दछन् । देकार्ते, हन्स र भिको कल्पनालाई तत्त्वमीमांसाको हिसावले वैध गुणको रूपमा स्वीकार गर्दछन् र यसलाई अरू रूपात्मक वर्गको अधीन नराखेर प्रेरणा जस्तै स्वाभाविक रूपमा छोडिदिनुपर्छ । ब्वायलोको विचारमा मौजी ललित कल्पनालाई नियम-द्वारा निर्देशित तुल्याउनुपर्छ। यसरी स्वाभाविक प्रतिमा र परम्परागत कलाको बीचमा विवाद शुरू हुन्छ ।

स्पेन्सरपछिका लेखकहरूको विचारमा विभिन्न प्रतिस्पर्धात्मक सिद्धान्तहरूमा भिन्नभिन्न कुराहरूमा जोड दिइएको पाइन्छ । पोपको लागि साहित्यिक कला भनेको मानव-प्रकृतिको अनुकरण हो । आदर्शवादी दर्शनले ऐन्द्रिक हिसाबले बुझ्ने गरेर आध्यात्मिक जगत्को व्याख्या गर्ने काम साहित्यलाई लगाएको छ । कान्टको भनाइमा कल्पनाले सिर्जना गर्छ । कल्पनाको उच्चतम उद्देश्य इन्द्रियातीत वास्तविकताको प्रतिनिधित्व गर्नु हो भन्ने कुरा शिलरले अगाडि सारेका छन् । शिलर र शेलिङ्को लागि यो विश्व नै एउटा कलाकृति हो । साहित्य भनेको सीमित र असीमितको बीचको समाधानको एउटा मध्यविन्दु हो। गोय्थेको साहित्यिक कलाकार अतिसुबोध बाह्याकृति दिनाको लागि सिङ्गो प्रकृतिलाई नै आफ्नो हातमा लिन्छ। नोभालिसको निमित्त काव्य विशुद्ध अन्तिम वास्तविकता हो । हेगेलको विचारमा साहित्य त्यस्तो वर्ग हो । जसमा परब्रह्म (असीम) कलाको सौन्दर्यमा अभिव्यक्त हुन्छ । विश्वसाहित्य-बारे अस्पष्ट सङ्केत **कम्युनिस्ट म्यानिफेस्टोमा** पाइन्छ। वैज्ञानिक विचारको प्रभाव टेंमा देखा पर्छ जो साहित्यलाई चेतनाको रूढिवादी थेग्रो ठान्दछन् (जस्तो जोलाका प्रयोगात्मक उपन्यासहरूमा पाइन्छ) । बर्गसोंको लागि साहित्यले वास्तविकताको अन्तर्ज्ञानलाई उद्घाटित गर्दछ । नित्शे कविको ठाउँमा शोपेनहावरका सङ्गीतज्ञलाई स्थानापन्न गर्न चाहन्छन्। आधुनिक समाज-सिद्धान्त साहित्यको अध्ययन कुनै जातिको संस्कृतिको अङ्गको रूपमा गर्दछ ।

हाम्रो आफ्नै समयमा शेलाँ बार्थेसले प्राय: सबै पूर्व आधुनिकवादी साहित्यमा अपर्याप्त रूपमा चुनौतीयुक्त आनन्द पत्ता लगाएका छन् । उनको तर्कगराइ के छ भने हामी प्रचलित परम्परालाई प्रयोग गरेर आफूले पढेको कुराको व्याख्या गर्छौं । तर उनको

विचारमा आदर्श आलेख पूर्णरूपेण 'बद्ध' हुन्छ, किनभने यस्तो आलेखले पाठकहरूलाई परम्पराभित्र कैद गर्न इन्कार गर्छ, अर्थात् आलेखको कुनै निश्चित व्याख्या गर्न बाध्य पार्दैन । प्रत्येक पाठकले जसरी प्रत्येक आलेखलाई आफ्नो अनुभवमा 'लेख्तछ', त्यसलाई बार्थेस मुक्तिदायी कुराको रूपमा लिन्छन् । बार्थेस, आइसर र फिशजस्ता भिन्नमतावलम्वी सिद्धान्तवादीहरू परिवर्तन अथवा पाठकको अपेक्षाको कुण्ठामा ध्यान केन्द्रित गर्दछन् । आइसर आलेख र पाठकको बीचमा शक्ति-सन्तुलन कायम गर्ने प्रयत्न गर्दछन् । आलेखले एउटा 'आग्रहको संरचना' प्रदान गर्छ जसले 'निहित पाठक'को अपेक्षा राख्तछ । जब पाठक आलेखमा रहेको रिक्तता र अनिश्चितताको बीचबाट, प्रेक्षणस्थानको परिवर्तनबाट विषयवस्तु र अनुभव-स्तरको माझबाट पाठक जसरी अघि बढ्दै जान्छ, पाठक र आलेखको अन्तरक्रियाबाट सौन्दर्य वस्तुको सिर्जना हुन्छ । आधुनिक सौन्दर्यशास्त्री सिद्धान्तहरू लेखक, पाठक र आलेखका बीच हुने अन्तरक्रियात्मक प्रक्रियामाथि मनन गर्दछन्, या अरू परिवर्तन-हरूलाई बिलकुलै छाडेर एउटा कार्यमा मात्र जोड दिन्छन् ।

–श्रीधर लो.

स्तोत्र– 'स्तोत्र' शब्द 'स्तुति' अर्थ भएको 'ष्टुञ' धातुदेखि करणार्थक 'स्तूयते अनेन' यस विग्रहमा **दाम्नीशसयुयुजस्तु तुद** (३।२।१८२) पाणिनिसूत्रले 'ष्ट्रन' प्रत्यय भएर बन्छ । जीवनमा दृष्ट-अदृष्टरूप कारणबाट भोग्नुपरेको दुःख-कष्ट आदिको निवारण, अभीष्टसिद्धि वा स्वान्तःसुखको लागि पनि भावुकहरूले शब्दात्मक रूपको गद्यात्मक वा पद्यमय स्तुतिद्वारा भगवान् वा उनका अवान्तर भदेरूप अवतारहरूको गुणानुवर्णन गरेको पाइन्छ । **स्तवः स्तोत्रं नुतिःस्तुतिः** अमरकोषको यस कथनअनुसार स्तव, स्तोत्र, नुति र स्तुति सामानार्थक वा पर्याय मानिएका छन् ।

सामान्यतः स्तुति या स्तोत्र देवदेवीको गुणवर्णन गर्ने रूपमा अभिव्यक्त भएका पाइन्छन् । तर समयविशेष वा वेलावखत अधिकार पाएका अथवा अधिकारमा आएका व्यक्तिको पनि स्तुति गरिएको वा गर्ने गरेको देखिन्छ । त्यसरी पदाधिकारी वा मनुष्यको व्यक्तिपरक स्तोत्र वा प्रशंसा अपेक्षाकृत सावधिक हुन्छ, जसले गर्दा व्यक्ति ढलेपछि वा पदाधिकारबाट च्युत भएपछि स्तुति वा प्रशंसाको कुनै महत्त्व नरहने अथवा उल्टो अर्थ लाग्ने समेत हुन सक्छ । यसको विपरीत देवदेवी वा अलौकिक शक्तिको सम्बन्धमा गरिएको स्तोत्र चाहिं रुचिकर या मनोहर छ भने त्यो दीर्घ कालसम्म रहे-भएको पाइन्छ ।

स्तुतिसाहित्यको शुरुआत कहिले र कसबाट भयो त्यसको यकीन त गर्न सकिँदैन, तर आदि साहित्यको रूपमा प्रसिद्ध वेदका ऋचाहरूद्वारा स्तुति व्यक्त भएको चाहिं प्रत्यक्ष गर्न सकिन्छ । ऋग्वेदका जो सूक्त छन् ती इन्द्र, वरुण, विष्णु आदि वैदिक देवताका गुणवर्णन गर्नमा प्रसिद्ध छन् । शुक्लयजुर्वेदका रुद्रमन्त्रलाई स्तुतिसाहित्य वा स्तोत्रको मूर्त रूप मान्नुमा कुनै अनौचित्य देखिंदैन । **नमस्ते रुद्र मन्यव उतो त इषवे नम; नमोऽस्तुनीलग्रीवाय सहस्राक्षाय मीढुषे** आदि मन्त्र यसका उदाहरण हुन् ।

आदिकाव्य रामायण, ऐतिहासिक ग्रन्थ महाभारत र पौराणिक साहित्यमा पनि स्तुतिसाहित्य वा स्तोत्रका अनेक स्वरूप पाइन्छन् । **श्रीमद्भागवतमा** उल्लेख भएका शुकदेव, ध्रुव, प्रह्लाद, ब्रह्मा आदिको स्तुतिमा स्तोत्रसाहित्यको लागि आवश्यक मनोहरता, प्राञ्जलता, शब्दसौष्ठव, भावगाम्भीर्य, समर्पणभावजस्ता सम्पूर्ण गुण पाइन्छन् ।

स्तुतिसाहित्य भनौं या स्तोत्रको सम्बन्धमा स्पष्ट पार्नुपर्ने कुरा के छ भने ऐतिहासिक या पौराणिक ग्रन्थमा प्रासङ्गिक रूपले यसको जुन उल्लेख भेट्टिन्छ त्यो अङ्गरूप हो । स्वतन्त्र साहित्यिकरूपमा स्तोत्र लेखिन थालेको चाहिं अलि पछि हो। त्यसरी स्वतन्त्ररूपमा लेखिएको स्तोत्रमा शिवमहिम्नः स्तोत्रको स्थान सम्भवतः पहिलो मानिएको छ। महिम्नः स्तोत्रका स्तोता पुष्पदन्त कहाँका हुन् र कहिले भएका हुन्– यसबारे पनि ठोस प्रमाण छैन । कथासरित्सागरमा उल्लेख भएअनुसार पुष्पदन्तले नै कात्यायनरूपमा अवतीर्ण भई यो स्तोत्र लेखेका हुन्। त्यसो मानेमा उनको समय इसापूर्व चौथो शतक सिद्ध हुन्छ। यस स्तोत्रको भूमिकारूपमा पुष्पदन्त शिवका पार्श्वचर गण थिए। सराप परेर उनी गन्धर्व बन्न पुगे। गन्धर्व अवस्थामै यो स्तुति गरी शिवलाई खुशी पारेर पुनः स्वपद प्राप्त गरे। यसको सङ्केत स्तुतिको अन्तमा भेट्टिन्छ।

आधुनिक विचारकहरूले भाषाप्रयोगको आधारमा यस स्तोत्रको रचना आठौं शताब्दी वा त्यसको आसपास मानेका छन्। मधुसूदन सरस्वतीसमेतले टीका लेखेको यस स्तोत्रको अर्को विशेषता के छ भने यसलाई हरि र हर याने विष्णु र शिव दुवैमा यसको अर्थ घटाइएको छ, मिलाइएको छ। सातौं शताब्दीका आद्य जगद्गुरु शङ्कराचार्यका स्तुतिहरू पनि स्तोत्रसाहित्यमा महनीय स्थान राख्तछन् । सौन्दर्य-लहरी उनको उच्च कोटिको स्तुति हो । अन्नपूर्णाष्टक, अन्नपूर्णादशक, कनकधारा, दक्षिणामूर्ति, रामभुजङ्गस्तोत्र, देव्यपराध-क्षमापनस्तोत्र आदि पनि शङ्कराचार्यकृत स्तोत्रको रूपमा प्रसिद्ध छन्। स्तुतिसाहित्यमा यस स्तोत्रको उच्च स्थान छ ।

सामान्य रूपमा के भन्नु स्वाभाविक ठहर्छ भने वैष्णवाचार्यहरूले स्तुतिसाहित्यको विकास र विस्तारमा ठूलो योगदान पुऱ्याएका छन्। उनीहरूकै समर्पण एवं भक्तिभावले गर्दा स्तुतिसाहित्यको यत्रो विकास भएको हो । दशम शताब्दीका कुलशेखरको मुकुन्दमाला, यामुनाचार्यका स्तोत्रहरू, लीलांशुकको कृष्णकर्णामृत, वेङ्कटाध्वरीको लक्ष्मीस्तव, मधुसूदनको आनन्दमन्दाकिनी, माधवभट्टको दानलीला, रामानुजाचार्यको गद्यत्रय, श्रीवत्साङ्कको पञ्चस्तव, वेदान्तदेशिकको पादुकासहस्र आदि वैष्णवाचार्यकृत स्तुतिका केही उदाहरण हुन् ।

स्तुतिसाहित्य वा समुदायमा शिवस्तोत्रको पनि अलग स्थान छ । किनभने भगवान् शिवका गुण एवं गरिमालाई अभिव्यक्त गर्ने रूपमा भक्त कविहरूले अत्यन्त सुन्दर रचना प्रस्तुत गरेका छन्। महिम्नः स्तोत्रको उल्लेख माथि भइसक्यो । त्यसबाहेक काश्मीरी कवि उत्पलदेव र जगद्धर भट्टका दुई रचना अति प्रसिद्ध छन्। तिनमा उत्पलदेवको शिवस्तोत्रावलि एक्काइस शिवस्तोत्रको सङ्ग्रहको हो । जुन स्तोत्रमा सुललित पदको प्रयोग भएका वाक्यहरूद्वारा निश्छल रूपले आत्मनिवेदन एवं समर्पणभाव व्यक्त गरिएको छ।

जगद्धर भट्टको स्तुतिकुसुमाञ्जलिमा अठतीस स्तोत्र समाविष्ट छन् । यी सबको श्लोकसङ्ख्या १४२५ छ। यस स्तुतिरचनामा कवित्वको विविधता, भावभङ्गीको अनेकता, पदविन्यासको बहुलता, अलङ्कारको मनोरम छटा र पदगत सरसताले पूर्णता दर्शाएको छ । यसले गर्दा कविको अत्युत्तम कवित्वका साथ रचनागत कौशलको परिपक्वता पनि देखिन्छ ।

यी बाहेक पनि पञ्चाक्षर, षडक्षर, पशुपत्यष्टक, लिङ्गाष्टक, शङ्कराष्टक, वेदसार, शिवताण्डव आदि नामले अनेक

शिवस्तोत्र प्रसिद्ध छन् ।

सङ्क्षेपमा के भन्नु स्वाभाविक हुन्छ भने वैदिक धर्म-संस्कृतिमा मान्यता राख्ने गणेश, सूर्य, देवी, शिव र विष्णु, अनि तिनका अवान्तर अवतार वा स्वरूपको गुणगरिमाको वर्णन गर्ने क्रममा धेरथोर स्तोत्र उल्लेख भएकै छन् । यिनको सम्पूर्ण स्वरूप नियाल्दा विशाल स्तोत्रसाहित्यको फाँट देखिन्छ ।

बौद्ध एवं जैन स्तोत्र– बौद्ध एवं जैन धर्ममा पनि त्यस धर्मका अनुयायीहरूले स्तोत्र एवं स्तुतिको रचना निकै अघिदेखि गर्दै आएको पाइन्छ । बौद्ध धर्मको महायान-सम्प्रदायमा ज्ञानको स्थान भक्तिलाई प्रदान गरिएकोले यस शाखामा स्तोत्रको सङ्ख्या बढी पाइन्छ । यस्ता स्तोत्र संस्कृत र संस्कृतेतर दुवैमा भेट्टिन्छन् । शून्यवादका प्रमुख प्रतिष्ठापक आचार्य नागार्जुनले लेखेको जुन स्तोत्रसाहित्य छ त्यो लामो समयसम्म प्रच्छन्न रूपमा रहेर यता केही समयदेखि प्रकाशमा आएको छ । उनले रचना गरेको चार स्तोत्रको रचना **चतुःस्तव** नामले प्रसिद्ध छ । तिब्बतीभाषामा यिनको अनुवाद पाइन्छ। **निरौपम्यस्तव** र **अचिन्त्यस्तव** चाहिं मूल संस्कृतमै छन् । यसै गरी जैन धर्ममा पनि स्तोत्रसाहित्यको प्रसिद्धि यथावत् रूपमा भेटिन्छ । **काव्यमाला** नामको एउटै ग्रन्थमा २३ स्तोत्रहरूको सङ्कलन भएको छ । यसबाहेक मानतुङ्गाचार्यको **भक्तामरस्तोत्र**, सिद्धसेनको **कल्याणमन्दिरस्तोत्र** अत्यन्त प्रसिद्ध छन् । कालवेलाको रूपमा भन्ने हो भने मानतुङ्गाचार्य सातौं शताब्दीका बाणकालिक, अनि सिद्धसेन त्यसभन्दा पनि २०० वर्षअघिका मानिएका छन् ।

सिख्खधर्ममा भजन गाउने चलन प्रशस्त छ । यसलाई पनि स्तोत्र भन्न सकिन्छ ।

नेपालीमा स्तोत्र वा स्तुतिसाहित्य– स्तोत्र वा स्तुति साहित्य भन्ने कुरा त्यस्तो हो जुन अदृष्टप्रति आस्था र विश्वास राख्ने जुनसुकै जाति, वर्ग वा व्यक्तिबाट अभिव्यक्त हुन्छ, हुन सक्छ । त्यसमा अलिकति भिन्नता वा फरक के छ भने साहित्यिक रूप हुनको लागि अलि बढी कवित्व र बौद्धिक क्षमता हुनुपर्छ भने स्तोत्र मात्र हुनको लागि त भावै मात्र भए पनि पुग्छ । नेपाली समुदायको शिक्षित वर्गमा अर्ध शताब्दीअघिसम्म धेरथोर संस्कृतको जानकारी वा प्रभाव रहेकोले देवदेवीको स्तुतिगान पनि प्रायः संस्कृतश्लोककै माध्यमबाट हुने गरेको बुझिन्छ । नेपालमा पनि लिच्छविकालदेखि पाइने शिलालेखहरूमा यहींका कवि र राजाहरूले रचेका स्तोत्रखालका साहित्यिक अभिव्यक्ति पाइन्छन् । नेपालको साहित्यिक विकासको इतिहासमा यिनको देन रहेको छ ।

नेपालभाषामा पनि मौलिक वा अनूदित रूपमा 'तुतः' को रूपमा स्तोत्रसाहित्यको विकास भएको पाइन्छ ।

श्री ५ पृथ्वीनारायण शाहबाट नेपालको एकीकरण हुन थालेपछि साहित्यिक क्षेत्रको विकासमा पनि क्रमिकता एवं सक्रियता आउन थाल्यो । स्वयं पृथ्वीनारायण शाहको **गोरखनाथस्तुति** स्तोत्रसाहित्यको एक उदाहरण हो । मध्यकालका नेपाली कविहरूले स्वतन्त्ररूपमा नभए पनि अनूदित रूपमा स्तोत्रसाहित्यलाई मूर्तरूप दिन प्रयास गरेका छन् । इन्दिरस, विद्यारण्यकेशरीको **गोपिका-स्तुति, युगलगीत, वेणुगीत, द्रौपदीस्तुति** जस्ता रचना यसका पोषक उदाहरण हुन् ।

पछि आएर संस्कृतमा कुलचन्द्र गौतमले **गङ्गागौरव** र सोमनाथ सिग्द्यालले **आदर्श राघवमा** उत्तम स्तुतिसाहित्य लेखे । **राघवलङ्कारमा** कुलचन्द्रले स्तुतिसाहित्यको राम्रो उदाहरण प्रस्तुत गरेका छन् भने सोमनाथले **आदर्शराघवमा**। स्तोत्रको स्वतन्त्र

नेपाली नमूना लेखनाथका प्रारम्भिक रचनाहरूमा पाइन्छ "जय जगदीश्वर जय अविनाशी" जस्ता रूपमा । धरणीधरको नैवेद्य पनि स्तुतिसाहित्यको सुन्दर उदाहरण हो । युधिष्ठिरले गुप्तवास जाने वेलामा गरेको भगवतीस्तुतिको नेपाली रुपान्तर भगवतीस्तोत्र नामले अल्पपठितसम्म पनि निकै प्रचलित छ । यो बाहेक प्रेमप्रसाद भट्टराईको विरक्तपुष्पाञ्जलि स्वतन्त्र सुन्दर मौलिक रचनाको रूपमा देखा पर्छ । कविप्रसाद गौतमको कुञ्जबाट प्रचारित शान्तिसरिता पनि नेपालीस्तोत्रको मनोरम उदाहरण हो ।

नेपाल अधिराज्यका बाक्ला बस्तीहरूमा बनेका मठमन्दिरमा परम्परागत रूपले गाइने वा पढिने स्तोत्र र भजनहरूको अस्तित्व र महत्त्व आफ्नै रूपमा विद्यमान छ । यसरी जतिजति नेपाली-साहित्यको विकासको थालनी हुँदै गयो उतिउति स्तोत्रसाहित्य या स्तुतिसाहित्यको पनि विकास पनि हुँदै र बढ्दै गएको देखिन्छ ।

- चै. ना. आ.

स्मृतिसाहित्य– स्मृतिसाहित्य हिन्दूहरूको अद्वितीय विज्ञान हो । मानवमात्रको लागि पुरुषार्थको साधन हो ।

स्मृतिशब्दको निष्पत्ति–

स्मरण अर्थ भएको 'स्मृ' धातुबाट 'क्तिन्' प्रत्यय गरेपछि 'स्मृति' शब्द निष्पन्न हुन्छ ।

स्मृतिशब्द-सङ्ग्राह्यपरिधि–

व्यवहारमा स्मृतिशब्दले ग्रहण गर्ने दुईवटा परिधि मानिएका छन् –

(१) सारा आर्ष वाङ्मयहरू; जस्तै–

मनुस्मृति, याज्ञवल्क्यस्मृति आदि स्मृतिग्रन्थहरूको साथमा पारस्कर-गृह्यसूत्र, आपस्तम्ब-धर्मसूत्र गौतम-धर्मसूत्र आदि सूत्रग्रन्थहरू र जैमिनिसूत्र (मीमांसा) पाणिनिसूत्र (व्याकरण) कणादस्मृति (वैशेषिकदर्शन) आदि सारा आर्ष वाङ्मयलाई स्मृतिशब्दले निर्देश गर्ने पनि एउटा चलन छ ।

(२) धर्मशास्त्र ।

श्रुतिस्तु वेदो विज्ञेयो धर्मशास्त्रं तु वै स्मृतिः ।

'श्रुति भनेको वेद हो, धर्मशास्त्र भनेको स्मृति हो' भन्ने कुरो उक्त मनुसमाम्नायबाट अवगत भएकोले धर्मशास्त्र (जुन ग्रन्थले साध्य र साधनको रूपमा रहेको धर्मको प्रतिपादन गर्दछ त्यो शास्त्र)लाई 'स्मृति' भन्दछन् ।

कसै-कसैले जुनजुन ग्रन्थको संज्ञामा 'स्मृति' शब्द समन्वित छ त्यस ग्रन्थलाई 'स्मृति' भन्दछन् भनेर सूत्रात्मक ग्रन्थहरूलाई पन्छाएर केवल मनुस्मृति याज्ञवल्क्यस्मृति आदि ग्रन्थहरूलाई मात्र स्मृतिसाहित्य हो भनेका पनि छन् ।

स्मृतिसाहित्य पद्यात्मक र सूत्रात्मक गरी दुई प्रकारको छ ।

सूत्रात्मक स्मृतिसाहित्यको पनि 'गृह्यसूत्र' र 'धर्मसूत्र' गरी अर्को दुई प्रकारको भेद बन्दछ ।यस भेदलाई कल्पसूत्रको सामान्यभेद-अन्तर्गत लिइन्छ । सूत्रग्रन्यको अनुसरण स्मृतिग्रन्थले गरेको प्रतीत हुन्छ भनी आधुनिकहरू भन्छन् ।

स्मृतिसाहित्यको प्रादुर्भाव–

प्राचीन सिद्धान्तअनुसार स्मृतिसाहित्यको प्रादुर्भाव ब्रह्म(वेद-ब्रह्म)को जस्तै अनादि मानिन्छ अथवा मीमांसकहरूले जगत्लाई अनादि मानेजस्तै स्मृतिले प्रतिपादन गरेको धर्म पनि अनादि नै हो ।

धर्मप्रवर्तकहरू र धर्मशास्त्र (स्मृतिसाहित्य)का प्रणेताहरू–

अजवीथी(अमरमार्ग) र अगस्त्य ऋषिको बीचमा अठासी हजार गृहमेधी ऋषिहरू रहन्छन् । यिनै ऋषिहरूले सृष्टिको प्रारम्भमा अग्निहोत्र आदि अनुष्ठेय धर्मको प्रवर्तन

(प्रवचन, अनुष्ठान आदि) गर्दछन्, गराउँछन्।

कश्यप, अत्रि आदि सप्तर्षिहरू र ऐरावत हात्तीको बाटोको बीचमा अठासी हजार ऋषिहरू रहन्छन् । यिनीहरू आध्यात्मिक धर्मको प्रवर्तन गराउँछन् ।

दुईथरी ऋषिहरूबाट प्रवर्तन गराइएको दुई प्रकारको धर्मलाई नै सूत्रात्मक र पद्यात्मक रूपमा निबद्ध गरी ऋषि-मुनिहरूले "स्मृति' ग्रन्थहरूको निर्माण गरेका हुनाले स्मृतिसाहित्यको प्रादुर्भाव सृष्टिको प्रारम्भमा नै भएको हो र प्रत्येक शाखाका कल्पसूत्रहरू बनेका हुन् ।

यास्कको निरुक्तले पनि धर्मशास्त्रको प्राचीनतालाई प्रमाणित गर्दछ ।

तर आधुनिकहरूले भने सामान्यतया इसापूर्व ६०० देखि ३०० वर्षसम्मलाई सूत्रग्रन्थहरूको र इसापूर्व २०० वर्षसम्म स्मृतिग्रन्थहरूको पहिलो निर्माणकाल हो भनेका छन् ।

स्मृतिहरूका मुख्य स्मृति र उपस्मृति गरी दुई भेदहरू छन् । मुख्य स्मृति १८ प्रकारका र उपस्मृति २१ प्रकारका छन् भनी मानिएको छ ।

मनु, अत्रि, विष्णु, हारीत, याज्ञवल्क्य, उशना, अङ्गिरा, यम, आपस्तम्ब, संवर्त, बृहस्पति, पराशर, शङ्ख, लिखित, दक्ष, गौतम, प्रचेता र शातातप अठारजना मुख्य स्मृतिकार मानिएका छन् ।

नारद, पुलह, गार्ग्य, पुलस्त्य, शौनक, ऋतु, बौधायन, जातुकर्ण, विश्वामित्र, पितामह, जाबालि, नाचिकेत, स्कन्द, लौगाक्षि, कश्यप, व्यास, सनत्कुमार, शन्तनु, जनक, व्याघ्र, कात्यायन, जातूकर्ण्य, कपिञ्जल, बोधायन, काणाद, विश्वाभित्र, पैठीनसि, गोभिल– यिनीहरू उपस्मृतिका प्रणेता हुन् भनिएको छ ।

वसिष्ठ, नारद, सुमन्तु, पितामह, विष्णु, कार्ष्णाजिनि, सत्यव्रत, गार्ग्य, देवल, जमदग्नि, भरद्वाज, पुलस्त्य, पुलह, कृतु, आत्रेय, गवेय, मरीचि, वत्स, पारस्कर, ऋष्यशृङ्ग, बैजवाप– यिनीहरूलाई पनि स्मृतिकर्ताहरूमा परिगणन गरिएको छ ।

तर निबन्धग्रन्थहरूको अवलोकन गर्दा सयौं स्मृतिकारहरूको नाम उपलब्ध हुन्छ ।

स्मृतिसाहित्यको विषय–

स्मृतिसाहित्यको विषय आचार, व्यवहार र प्रायश्चित्त गरी तीन भागमा विभक्त छ ।

स्मृतिग्रन्थहरू धर्म, अर्थ, काम, मोक्षरूप चारै पुरुषार्थ उपलब्ध गराउन विधेयहरूको विधान गर्दछन् । चारै पुरुषार्थको साधन धर्म नै भएकोले स्मृतिहरूलाई धर्मशास्त्र भन्दछन् । वटवृक्षको साधन वटवीज भएझैं धर्मको साधन पनि धार्मिक कृत्यको अनुष्ठानरूप धर्म नै मानिएको छ ।

धर्मका भेदहरू ब्रह्मलिङ्ग जस्तै अनेक छन् तापनि सामान्यतया ६ प्रकारको भेद मानिएको छ । धर्मशास्त्रले (स्मृतिसाहित्यले) वर्णधर्म, आश्रमधर्म, वर्णाश्रमधर्म, गुणधर्म, निमित्त धर्म र साधारण धर्मको निरूपण गर्दछ ।

यसरी इष्टप्राप्ति र अनिष्टको परिहारको साधन स्मृतिसाहित्य (धर्मशास्त्र) नै हो ।

–रा. कृ. अ.

हठयोग– हठयोग संज्ञाको निर्माण दुई पदको संयोगबाट भएको छ । 'हठ' विशेषण हो भने 'योग' विशेष्य हो । विशेषणको तुलनामा विशेष्य मूल विषय हुन जान्छ । त्यसकारण योगकै विषयमा पहिले विचार गरौं । शास्त्रीय परम्परामा पर्ने, प्राचीन समयदेखि समाजमा चलेर आएको प्रसिद्ध षड्दर्शनमध्ये एउटा दर्शनको नाम योग हो । यसका आदि आचार्य याज्ञवल्क्य ऋषि मानिन्छन् । पतञ्जलि नामका आचार्यले 'योगसूत्र'को रचना गरेर यसलाई शास्त्रीय

मर्यादा प्रदान गरे। पतञ्जलिले निर्माण गरेको हुँदा योगसूत्रलाई 'पातञ्जल-योगसूत्र' पनि भन्दछन्।

शारीरिक र मानसिक स्वास्थ्यको सन्तुलनको लागि योग अनिवार्य मानिन्छ। योगाभ्यासको परम्परा कुनै नौलो कुरा होइन। यसको प्रारम्भ आर्यहरूको उदय हुनुभन्दा पहिले नै भएको प्रमाण सिन्धु उपत्यकाबाट प्राप्त पुरातात्त्विक अवशेषहरूबाट पनि पाइन्छ। सम्भवतः सिन्धु उपत्यकावासीहरू त्यससमय यसको उपयोग आभिचारिक संस्कारको लागि गर्थे होलान् भन्ने अनुमान विद्वान्हरूले गरेका छन्।

योग शब्दको उत्पत्ति युज् धातुबाट भएको हो। अङ्ग्रेजी भाषाको योक yoke शब्द हाम्रो योगसित झन्नै-झन्नै मिल्न आउँछ। युज् धातुको अर्थ जोडिनु वा जोड्नु हो। मानवको आत्मा अर्थात् जीवात्मालाई परब्रह्म अर्थात् परआत्मासित जोड्ने वा एकीभूत गराउन प्रयत्न गर्नेलाई पुरुष भए योगिन् वा योगी र नारी भए योगिनी भन्दछन्। यसरी जीवात्मा र परमात्माको योग गराउन समर्थ हुने हुनाले नै उनीहरूलाई त्यस्तो नामले सम्बोधन गरिएको हो। जीवात्मा र परमात्मालाई एक ठाउँमा जोड्ने वा योग गराउने कामको अवस्थालाई 'योगारूढ' भन्छन्। यो यौगिक क्रियाको माथिल्लो अवस्थाको नाम हो। माथिल्लो अवस्थाको अर्थ हो मुक्ति।

योगसाधनामा योगीले अनेक अवस्था पार गर्नुपर्दछ जसलाई क्रमशः भूमि, मार्ग, सिद्धि र समाधि भन्दछन्। योग पनि अनेक प्रकारका हुन्छन्। जस्तै– कर्मयोग, भक्तियोग, ज्ञानयोग, मन्त्रयोग, लययोग, हठयोग र राजयोग। राजयोग एक्लै पन्ध्र प्रकारको, मन्त्रयोग सोह्र प्रकारको भक्तियोग नौ प्रकारको, लययोग दश प्रकारको हुन्छ। हठयोग कति प्रकारको हुन्छ त्यो प्रसङ्गवश पछि आउनेछ। हठयोग र राजयोग एक-अर्काका पूरक हुन्। राजयोगको अभ्यासविना हठयोगको अभ्यास गर्न सकिंदैन र हठयोगको अभ्यासविना राजयोगमा सफलता प्राप्त हुन सक्तैन भन्ने यस विषयका विद्वान्हरूको भनाइ छ। भक्तिवादको आन्दोलन थालिनुभन्दा पहिले जनताको मनोबल उच्च पार्ने यदि कुनै सशक्त आन्दोलन थियो भने त्यो योगीहरूद्वारा उपदिष्ट योग मार्ग नै थियो। योगीद्वारा उपदिष्ट योगमार्ग भन्नु नै 'हठयोग' हो।

अहिलेसम्म हामीले योग शब्दको विषयमा विचार गर्‍यौं। हाम्रो मूल विषय हो योगमा हठ विशेषण लागेको संज्ञा हठयोग। त्यसकारण हठ शब्दको विषयमा पनि विचार गर्नु आवश्यक छ। गोरखनाथद्वारा उपदिष्ट योगमार्गलाई हठयोग भन्दछन्। उनले जुन हठयोगको उपदेश दिए त्यो प्राचीन परम्पराभन्दा ज्यादै भिन्न भन्न सकिंदैन। प्राचीन शास्त्रमा साधारणतया प्राणनिरोधप्रधान साधनालाई नै हठयोग भनेको हामी पाउँछौं। सिद्धसिद्धान्त-पद्धति नामको ग्रन्थमा हको अर्थ सूर्य र ठको अर्थ चन्द्र भनिएको छ। यसप्रकार सूर्य र चन्द्रको योग नै हठयोग भनिएको हो।

हकारः कथितः सूर्यष्ठकारश्चन्द्र उच्यते ।
सूर्याचन्द्रमसोर्योगाद्धठयोगो निगद्यते ॥

यस श्लोकको व्याख्या अनेक प्रकारले गरेको पाइन्छ। कसैले सूर्यको अर्थ प्राणवायु र चन्द्रको अर्थ अपानवायु भन्ने गरेका छन् र यी दुवैको योग अर्थात् प्राणायामद्वारा वायु-निरोध गर्नु वा वायु रोक्नु नै हठयोग हो भनेका छन्। यस श्लोकलाई अर्कै किसिमले व्याख्या गरेको पनि पाइन्छ। त्यस व्याख्याअनुसार सूर्यको तात्पर्य इडा नाडी र चन्द्रको तात्पर्य पिङ्गला नाडी हुन्छ। यसैकारण इडा र पिङ्गला

नाडीलाई रोकेर सुषुम्णामार्गद्वारा प्राणवायुलाई सञ्चारित गराउने कार्यलाई पनि हठयोग भन्दछन् । हठात् अर्थात् अप्रत्याशित रूपमा सिद्धि दिने हुँदा यो योग 'हठयोग' भनिएको हो । वस्तुत: हठयोगको मूल अर्थ पनि यै हुन सक्तछ । कुनै यस्तो प्रकारले साधना गरिन्थ्यो होला जसबाट हठात् वा अनायास नै अर्थात् एकाएक सिद्धिको आशा गरिन्थ्यो र त्यस प्रकारको साधनाको नाम नै 'हठयोग' रहन गयो ।

हठाज्ज्योतिर्मयो भूत्वा ह्यन्तरेण शिवो-
भवेत् ।
अतोऽयं हठयोगः स्यात् सिद्धिदः
सिद्धसेवितः ॥

- प्राणतोषिणी

हठयोग शब्दको सबभन्दा पुरानो उल्लेख गुह्यसमाजतन्त्रमा पाइन्छ । गुह्यसमाजको निर्माण सम्भवत: इसाको तेस्रो शताब्दीतिर भएको हो । तर त्यसका तन्त्रको निर्माण कहिले भयो त्यो भन्नु कठिन छ । त्यस ग्रन्थमा बोधिप्राप्तिको विधिको उपदेश दिइसकेपछि आचार्य भन्छन्– यस विधिबाट बोधिज्ञान प्राप्त हुन नसकेमा हठयोगको आश्रय लिनुपर्दछ ।

दर्शने तु कृतेऽप्येनं साधकस्य न जायते ।
यदा न सिद्ध्यते बोधिर्हठयोगेन साधयेत् ॥

हठयोग पनि दुई प्रकारका हुन्छन् भन्ने मानिएको छ । एउटा गोरखनाथका पूर्ववर्ती मृकण्डपुत्र अर्थात् मार्कण्डेय आदिले प्रचारमा ल्याएको र अर्को गोरखनाथ आदिले प्रचार गरेको । यस कुरालाई निम्नलिखित आर्षवाक्यले पनि पुष्टि गर्दछ –

द्विधा हठः स्यादेकस्तु गोरक्षादि-
सुसाधितः ।
अन्यो मृकण्डपुत्राद्यैः साधितो हठसंज्ञकः ॥

मृकण्डपुत्र मार्कण्डेय आदिले प्रचार गरेको हठयोगमा पतञ्जलिद्वारा प्रतिपादित अष्टाङ्गयोग अर्थात् यम, नियम, आसन, प्राणायाम, प्रत्याहार, धारणा, ध्यान र समाधिलाई नै आधार बनाइएको छ भने गोरखनाथ आदिद्वारा प्रचारित हठयोगमा षडङ्गयोगलाई मात्र महत्त्व दिइएको छ । षडङ्गयोगमा प्रत्याहार, ध्यान, प्राणायाम, धारणा, अनुस्मृति र समाधि समाविष्ट छन् । प्रसङ्गवश गोरखनाथ आदिद्वारा प्रचारित हठयोगमा षडङ्गयोग मात्र लिइन्छ भनिए तापनि अनेक ठाउँमा हठयोगको प्रसङ्गमा अष्टाङ्गयोग-मार्ग पनि समाविष्ट भएको पाइने हुँदा यसलाई ठोकुवा सिद्धान्त भने मान्न सकिँदैन ।

पातञ्जल योगसूत्रअनुसार मानव-शरीरमा रहेको चित्तवृत्तिलाई निरोध गर्नु नै योग हो ।

योगश्चित्तवृत्तिनिरोधः ॥२॥

तर हठयोगीहरू त्यसलाई केही विशेष व्याख्यासाथ आफ्नै प्रकारले बाटो देखाउँछन्। उनीहरूको मतअनुसार मानवशरीरमा तीन यस्ता शक्तिशाली वस्तु हुन्छन् ती ज्यादै चञ्चल हुनाले तिनलाई नियन्त्रण गरेर काम लिन कठिन छ । ती तीन वस्तु हुन्– विन्दु वा शुक्र (वीर्य) र रज, पायु (गुदा) र मन । यिनमध्ये शुक्र वा रज-वीर्य अर्थात् विन्दु सबभन्दा महत्त्वपूर्ण वस्तु हो र यसलाई नियन्त्रण गरेर माथि उठाउन सके वा ऊर्ध्वरिता हुन सकेमा बाँकी दुई पायु र मन स्वत: वशमा आउँछन् । हठयोगीहरूको मतअनुसार यी तीन वस्तु विन्दु, पायु र मनमध्ये कुनै एकलाई नियन्त्रण गर्नासाथ अन्य दुई स्वत: नियन्त्रित हुन्छन् । यदा-कदा हठयोगका उपासकहरू चौथो वस्तुको पनि चर्चा गर्दछन् र त्यो हो वाक् वा वाणी ।

हठयोगमा प्रवेश गर्न इच्छुक व्यक्ति मानव-शरीरको रचनासित पनि केही मात्रमा

परिचित हुन आवश्यक मानिन्छ । मानव-शरीरमा मेरुदण्ड हुन्छ भन्ने कुरा सर्वविदित छ । मेरुदण्ड जहाँ सीधै गएर पायु अर्थात् गुदद्वार र उपस्थ अर्थात् लिङ्ग वा योनिको मध्यभागमा टुङ्गिन्छ, त्यहीं स्वयम्भू लिङ्ग हुन्छ भन्ने साधकहरूले कल्पना गरेको पाइन्छ । स्वयम्भू लिङ्ग त्रिकोणचक्रमा अवस्थित हुन्छ । यस ठाउँलाई वस्तिगव्हर र त्रिकोणचक्रलाई अग्निचक्र भन्दछन् । यसै त्रिकोण वा अग्निचक्रमा रहेको स्वयम्भूलिङ्गलाई साढे तीन फन्को बेरेर सर्प जस्तै आकारको कुण्डलिनी बसेको हुन्छ । कतैकतै कुण्डलिनी स्वयम्भू लिङ्गमा आठ फन्को बेरिएको चर्चा पाइन्छ र त्यसको पुष्टि गोरक्षपद्धति नामको ग्रन्थले गर्दछ । यो ब्रह्माण्डमा व्याप्त महाकुण्डालिनीरूप शक्तिको व्यष्टिमा व्यक्त रूप हो । यसै शक्तिले ब्रह्मद्वारलाई छेकेर वा रोकेर सुतेको हुन्छ ।

> **येन द्वारेण गन्तव्यं ब्रह्मद्वारं मनोमयम् ।**
> **मुखेनाच्छाद्य तद्द्वारं सुषुप्ता परमेश्वरी ॥**
> - गोरक्षशतक १/४८

यसै कुण्डलिनीलाई जगाएर शिवसित समरस गराउनु हठयोगका साधकको चरम लक्ष्य हो । मनुष्यले मोक्षलाभ गर्ने अनेक अन्य विधि वा उपाय छन् र तिनको सहारा लिए पनि नहुने त होइन । तर साँचोले (अर्थात् चाबीले) ताल्चा खोलेर जसरी सजिलैसित ढोका उघार्न सकिन्छ त्यसै गरी कुण्डलिनी जगाएर हठात् अर्थात् एक्कासि वा अनायास नै मोक्षको द्वार खोल्न सकिन्छ भने त्यसरी अरू उपाय वा साधनाद्वारा सम्भव हुँदैन ।

> **उद्घाटयेत् कपाटं तु यथा कुञ्चिकया हठात् ।**
> **कुण्डलिन्यास्ततो योगी मोक्षद्वार प्रभेदयेत् ॥**
> - गोरक्षशतक १/ ५१

यसप्रकार हठात् अर्थात् एक्कासि मुक्ति दिलाउने भएको हुनाले पनि यस योगलाई 'हठयोग' भन्ने नाम दिइएको हो । स्वयम्भू लिङ्गमा बेरिएर बसेको सर्परूप कुण्डलिनीलाई जगाएर उँभो लैजाने मार्ग पनि निश्चित गरिएका छन् । पहिले भनिएजस्तै हठयोगमा रुचि लिने साधकलाई मानव-शरीरको रचना-सम्बन्धी ज्ञान हुनु नितान्त आवश्यक छ । मानवशरीरको कुमेरुदेखि सुमेरुसम्म छ चक्रको कल्पना गरिएको छ । यिनलाई क्रमशः मूलाधार, स्वाधिष्ठान, मणिपूर, अनाहत, विशुद्ध र आज्ञा भन्दछन् ।

> **मूलाधारः स्वाधिष्ठानं मणिपूरकमेव च ।**
> **अनाहतं विशुद्धाख्यमाज्ञा षट्चक्रमुच्यते ॥**
> - गरुडपुराण, प्रेतकल्प १५/७२

यसभन्दा माथि अर्को पनि एउटा चक्र हुन्छ । त्यसलाई सहस्रदल कमल भन्दछन् । सहस्रदल कमल सबै चक्रभन्दा माथि ब्रह्मरन्ध्रमा हुन्छ । मूलाधारदेखि सहस्रदल कमलसम्मको प्रत्येक चक्र कुन-कुन ठाउँमा हुन्छ र त्यसको कसरी ध्यान गर्ने त्यसको पनि यस विषयका आचार्यहरूले नियम बनाएका छन् ।

> **मूलाधारे लिङ्गदेशे नाभ्यां हृदि च कण्ठगे ।**
> **भ्रुवोर्मध्ये ब्रह्मरन्ध्रे क्रमाच्चक्रेषु चिन्तयेत् ॥**
> - गरुडपुराण, प्रेतकल्प १५/७३

अर्थात् जननेन्द्रियको निम्नप्रदेशको मेरुकेन्द्रमा रहेको मूलाधार, जननेन्द्रियको ऊर्ध्वप्रदेशको मेरुकेन्द्रमा रहेको स्वाधिष्ठान, मेरुमध्यस्थ नाभिमा रहेको मणिपूर, मेरुमध्यस्थ हृदयमा रहेको अनाहत, मेरुमध्यस्थ कण्ठमा रहेको विशुद्ध, भ्रूमध्यमा रहेको आज्ञा र ब्रह्मरन्ध्रमा रहेको चक्र वा कमललाई क्रमशः ध्यान गर्नू भनिएको छ । यसरी ध्यान गर्दा सुमेरुको सीधै तल कुमेरुको अन्तमा भएको अग्निचक्र वा त्रिकोणमा रहेको स्वयम्भू

लिङ्गमा बेरिएको सर्परूप कुण्डलिनीबाट प्रारम्भ गरेर मूलाधारलाई चतुर्दल, स्वाधिष्ठानलाई षड्दल, मणिपूरलाई दशदल, अनाहतलाई द्वादशदल, विशुद्धलाई षोडशदल, आज्ञालाई द्विदल र सहस्त्रदललाई असङ्ख्य कमलपुष्पका पत्र वा दलको रूपमा चिन्तन गर्ने व्यवस्था छ। यति मात्र होइन प्रत्येक स्वस्थ मानिसले एक अहोरात्र वा साठी घडी वा चौबीस घण्टा वा एक दिनमा एक्काइस हजार छ सयपल्ट सास फेर्दछ र ती सबै श्वास-प्रश्वासलाई हठयोगका साधकले भाग लगाएर प्रत्येक चक्रमा आफ्ना श्वास-प्रश्वास समर्पित गर्नुपर्दछ। त्यसरी भाग लगाउने पनि नियम छ। मूलाधारलाई छ सय, स्वाधिष्ठानलाई छ हजार, मणिपूरलाई छ हजार, अनाहतलाई छ हजार, विशुद्धलाई एक हजार, आज्ञालाई एक हजार र सहस्रदललाई एक हजारको दरले भाग लगाइन्छ। यी सबैको (योग अर्थात्) जोड एक्काइस हजार छ सय हुन्छ। यसरी आफ्ना श्वास-प्रश्वासलाई समर्पित गर्ने जुन कार्य हुन्छ त्यसलाई 'अजपा जप' भन्दछन् नजपे पनि स्वतः जप हुने हुँदा यसको त्यस्तो नाम रहन गएको हो। कतैकतै यो 'अजपा गायत्री' पनि भनिएको छ। अजपाको बीज मन्त्र 'हंस' वा 'सोऽहं' हो। मानवको श्वास-प्रश्वासक्रममा जुन सूक्ष्म आवाज आउँछ त्यो 'सोऽहं' वा 'हंस'को रूपमा सुनिने वा अनुभव गरिने हुँदा अजपा गायत्रीको बीजमन्त्रलाई 'सोऽहं' वा 'हंस' भन्ने नामकरण गरिएको हो।

कुण्डलिनीलाई जगाएर सहस्रदलसम्म पुऱ्याउँदा विश्राम लिने स्थलको व्याख्या अहिले हामीले गऱ्यौं। त्यसरी मास्तिर जाँदा कुन मार्गद्वारा जाने भन्ने विषयमा पनि हठयोगका प्रवर्तकहरूले विचार गरेका छन्। मूलाधार चक्रभन्दा तल एउटा केन्द्र छ र त्यहाँबाट बहत्तर हजार नाडीको उद्‌गम हुन्छ।

द्वासप्ततिसहस्राणि नाडीद्वाराणि पञ्जरे।

- हठयोगप्रदीपिका ५/१८/१

यी नाडीहरूका शाखा-उपशाखाको जम्मा सङ्ख्या साढे तीन लाख मानिएको छ। हठयोगको साधनामा कुण्डलिनी जगाउन यी सबै नाडीको ज्ञान हुनु उति आवश्यक हुँदैन। खास-खास आवश्यक पर्ने नाडीको सङ्ख्या जम्मा चौध छ र तिनका नाम यसप्रकार छन्– इडा, पिङ्गला, सुषुम्णा, गान्धारी, हस्तिजिह्वा, यशस्विनी, अलम्बुषा, कुहू, शङ्खिनी, सरस्वती, वारुणी, पूषा, विश्वोदरा र पयस्विनी। कसै-कसैले यिनमध्ये पनि छानेर दशलाई मात्र लिएका छन् र ती दशका नाम हुन्– इडा, पिङ्गला, सुषुम्णा, गान्धारी, गजजिह्वा, पूषा, यशस्विनी, अलम्बुषा, कुहू र शङ्खिनी। यिनमा पनि कुण्डलिनी जगाएर मास्तिर लैजानको लागि तीन नाडी अति महत्त्वपूर्ण छन् र ती हुन्– इडा, पिङ्गला र सुषुम्णा। अझ यी तीनमा पनि सुषम्णाको ठूलो महत्त्व छ।

सुषुम्णा शक्तिः शेषास्त्वेवनिरर्थका ः॥

- हठयोगप्रदीपिका ५/१८/२

इडा, पिङ्गला र सुषुम्णा नामक यी तीनै नाडीको उद्‌गमस्थल मूलाधारचक्रको आधारविन्दु हो र यी तीन नाडीको गति भने फरक-फरक छ। इडा नाडी मूलाधारबाट निस्केर मेरुदण्डको देब्रे भागको बाटो हुँदै सबै चक्रको भेदन गर्दै आज्ञाचक्रको दाहिनेपट्टिबाट अरू नाडीसित भेट गरी देब्रे नासारन्ध्रमा पस्तछ। पिङ्गला नाडी उसै मूलाधारचक्रबाट निस्केर इडाको ठीक उल्टो गति लिन्छ। मेरुदण्डको दक्षिण भागबाट सबै चक्रको भेदन गर्दै आज्ञाचक्रको देब्रेपट्टिबाट ब्रह्मरन्ध्रमा अन्य नाडीहरूसित भेट गरी दक्षिण नासारन्ध्रमार्गमा प्रवेश गर्दछ। सुषुम्णानाडीको गति इडा र पिङ्गलाको बीचमा हुन्छ। ऊ

मूलाधारको केन्द्रबाट निस्केर मेरुदण्डको माझबाट सबै चक्रको भेदन गर्दै नासिकामाथि ब्रह्मरन्ध्रमा पुग्दछ । ब्रह्मरन्ध्रमा सुषुम्णाको गतिलाई इडा र पिङ्गलाले रोकेर राख्तछन् । यसप्रकार सुषुम्णाको उद्‌गमस्थलमा कुण्डलिनीद्वारा र अन्तमा इडा र पिङ्गलाद्वारा अवरुद्ध हुने भएको हुनाले सुषुम्णामा शुद्ध वायुको सञ्चार गराउन आसन, प्राणायाम र मुद्राको अभ्यास गर्नुपर्दछ। यी माध्यमको अभ्यासद्वारा हठयोगका साधकले कुण्डलिनी वशमा पारी सुषुम्णामार्गद्वारा कुण्डलिनीलाई सहस्रदल कमलमा पुऱ्याएर त्यसैमा अन्तर्धान गराउँछ ।

योगसाधनाको लागि प्राणायाम अत्यावश्यक प्रक्रिया मानिन्छ । प्राणायामद्वारा नै साधक शरीरस्थ वायुलाई नियन्त्रित गर्न सक्तछ र चञ्चल मनलाई बाँध्न समर्थ हुन्छ। प्राणायामका तीन अवस्था हुन्छन् जसलाई पूरक, कुम्भक र रेचक भन्दछन्। पूरकको काम हो सास लिनु वा सासलाई खिँच्नु। कुम्भकको काम हो सास रोकेर राख्नु र रेचकको काम हो सास बाहिर फ्याँक्नु । तर हठयोगका साधकको सिद्धान्तअनुसार प्राणायामको अर्थ हुन्छ– अपानवायुलाई आज्ञाचक्रमा लगेर स्थिर पार्नु र त्यसलाई प्राणवायुमा परिवर्तित गर्नु । हामीले प्रसङ्गवश पहिले नै भनेका थियौं– हठयोगको साधना गर्दा कुण्डलिनी जगाएर मूलाधारचक्रदेखि प्रारम्भ गरेर अनेक चक्रहरूको चक्र भेदन गर्दै माथितिर लाग्नुपर्दछ। ती चक्र कमलको पुष्पपत्र वा दलका आकारका हुन्छन् । तिनको स्थान मेरुदण्डको मिलनविन्दुमा हुन्छ । चक्रभेदनको गतिको उपमा पानीमा घोप्ट्याइएको गाग्रोसित दिइन्छ जो तलतिर धकेले पनि पानीमा डुब्दैन । हठयोगको प्रसङ्गमा आउने अनेक चक्रमध्ये आज्ञाचक्रको विशेष स्थान छ; कारण– यसै चक्रले शरीरका दुई प्रमुख भाग पिण्ड र ब्रह्माण्डलाई जुटाउँछ । अर्थात् आज्ञाचक्र पिण्ड र ब्रह्माण्डको सङ्गमस्थल हो; पिण्ड अर्थात् मनुष्य-शरीरको निम्न प्रदेशका नौ द्वार– दुई आँखा, दुई कान, दुई नाक, मुख, पायु (अर्थात् गुदामार्ग) र जननेन्द्रिय। दशौं द्वार ब्रह्माण्डमा हुन्छ र यसको साँचो आज्ञाचक्रले लिएको हुन्छ। ब्रह्माण्डतर्फ जान आज्ञा दिने मुख्य पहरेदार भएको हुनाले यस चक्रलाई 'आज्ञाचक्र' भन्ने नामकरण गरिएको हो ।

ब्रह्मरन्ध्रमा इडा, पिङ्गला र सुषुम्णा अर्थात् गङ्गा, जमुना र सरस्वतीको सङ्गमस्थल हुन्छ जसलाई त्रिवेणी, त्रिकुटी अथवा भृकुटी पनि भन्दछन्। ब्रह्मरन्ध्रमै अर्थात् तालुमूलमा शून्यगगन अथवा 'नभ:पुर' छ जहाँ सहस्रदल कमल सहस्रदलसहित विकसित हुन्छ । यस कमलको आभा अत्यन्त उज्ज्वल र अवर्णनीय मानिएको छ। हठयोगका साधकहरूले मनुष्य-शरीरको अन्तिम भागमा दशम द्वारको कल्पना गरेका छन्। उनीहरूको मतअनुसार दशमद्वार बन्द राख्नु नितान्त आवश्यक हुन्छ । कारण यसै द्वारबाट आत्मा शरीरको निम्न भाग अर्थात् पिण्डमा ओर्लन्छ र तलको कुनै चक्रमा आफ्नो स्थान बनाउँछ। यसै द्वारबाट प्रकाश छिरेर तलका बाँकी नवद्वारमा पुग्दछ । यिनै नवद्वारले मनुष्यलाई बाहिरी जगत्का वस्तुसित सम्पर्क गराएर बन्धन र मृत्युको अधीन तुल्याउँछन् । यसैकारण भन्दछन्– हठयोगको माध्यमद्वारा मुक्तिलाभ गर्न इच्छा गर्ने व्यक्तिले आत्मा अर्थात् प्राणवायु अथवा वीर्यशक्तिको यस निम्नप्रवाहलाई रोक्नु नितान्त आवश्यक छ।

यसभन्दा पहिले प्रसङ्गवश मूलाधारदेखि आज्ञासम्मका षट्चक्र र सहस्रदल कमलको समेत अनेक वार चर्चा गर्दै आयौं । तर हठयोगका साधकको लागि अर्को पनि एउटा महत्त्वपूर्ण वस्तु छ र त्यो हो– अष्टदलकमल (प्रत्येक मानवको शरीरमा दुवै आँखाका जुन

चार खण्ड हुन्छन् तिनको जोडलाई अष्टदल कमल भन्ने संज्ञा दिइएको छ । चार खण्ड यी हुन्–

१. आँखाको उज्ज्वल भाग,
२. त्यसको बीचमा नाच्ने अपेक्षाकृत कम कालो पुतली,
३. पुतलीको बीचको नानी र
४. नानीको बीचको सूक्ष्म विन्दु (यसको उपमाको रूपमा सियोको टुप्पोले पारेको छिद्रलाई लिन सकिन्छ ।)

यसरी दुवै आँखा मिलाएर हिसाव गर्दा जम्मा आठ भए । यसैको नाम अष्टदल कमल हो ।

हठयोगलाई यदा-कदा कुण्डलिनीयोग, पिपीलिकयोग र विहङ्गमयोग पनि भनेको पाइन्छ । कुण्डलिनीयोग नामकरणको तात्पर्य यस योगमा कुण्डलिनी जगाउनु नै प्रमुख कार्य भएको हुँदा यसलाई कुण्डलिनीयोग नाम दिइएको हो । पिपीलकयोग भन्नाको प्रमुख तात्पर्य यस योगको साधनाप्रक्रिया पिपीलक अर्थात् कमिलाको जस्तो हुन जाने हुँदा यसलाई पिपिलकयोग भनेका हुन् । कमिलो जसरी भुइँबाट बिस्तार-बिस्तार रूखमा चढी माथि फलसम्म पुग्दछ र फलको सुमधुर स्वाद लिन्छ, त्यसै गरी हठयोगको साधक कुण्डलिनीदेखि अर्थात् अग्निचक्रदेखि सहस्रदल कमलसम्म अनेक चक्रको बाटो एक-एक गरी माथि पुग्दछ र परमानन्द पाउन समर्थ हुन्छ । तर योगविरहित योगी पुन: त्यस परमानन्दबाट वञ्चित हुन्छ । जसरी कमिलो वृक्षको फेदमा झरेपछि फलको मधुरस्वादबाट वञ्चित हुन्छ । त्यसै प्रकार विहङ्गमयोगको अर्थ हो पक्षीको जस्तो योग । पक्षी सदा आकाशमा उड्दछ र रूखमा वास बस्तछ । ऊ धरतीमा कहिल्यै नओर्लीकन पनि आकाशमा नै आनन्दसाथ विचरण गर्न सक्तछ । विहङ्गम योगअनुसार योगीको दृष्टि आँखामा रहेको अष्टदल कमलको सूचीद्वारको बाटो ब्रह्माण्डमा प्रवेश गरेर त्रिवेणीमा मज्जन गर्दै सहस्रदल कमलमा विचरण गर्दै माथि चढ्दछ र भँवर गुफामा प्रवेश गर्दछ । यस गुफामा शब्द गुञ्जायमान रहन्छ । यसमा अनौठो दृश्य र अनौठो गन्ध भरपूर रहन्छ । योगको अभ्यासकर्ता जब अनुपम दिव्य दृष्टि लाभ गर्दछ त्यसवेला मात्र यो अनुपम दृश्य हेर्दै अनुपम गन्धको उपभोग गर्न समर्थ हुन्छ । यसैं गुफाबाट त्यस प्रदेशको बाटो छ जसलाई योगीहरू ‘सत्य-राज्य’ अथवा ‘सत्यलोकधाम’ भन्दछन् । यही ईश्वरको वासस्थान हो । सत्यराज्यबाट दृष्टि बिजुलीको वेगले त्यस अवर्णनीय लोकतिर दौडन्छ जहाँबाट अमरलोक पुगिन्छ । यही अमरलोक परमानन्दको विचित्र नगर अथवा अद्‌भुत लोक हो । यही लोक प्राप्त गर्नु हठयोगका साधकको परम लक्ष्य हो ।

यस प्रकारको हठयोगको प्रक्रिया नाथ-सम्प्रदायमा मात्र सीमित छैन । शैव, शाक्त र महायान बौद्ध मार्गका अनेक निकायमा पनि प्रचलित छ । जोसमनीसम्प्रदायका साधु-सन्तहरू त यसलाई आफ्नो सम्प्रदायको अभिन्न अङ्ग नै मान्दछन् । त्यति मात्र होइन कुनै सम्प्रदायविशेषमा दीक्षा नलिएका गृहस्थ पनि यसका उपासक पाइन्छन् । यस्तो किन भयो त्यसमा विचार गर्नु आवश्यक छ ।

हठयोगको उपयोगिताबारे कसैले जिज्ञासा राखेमा त्यसको उत्तर यस प्रकार पाउन सकिन्छ । कुनै व्यक्तिलाई शीत-तापबाट घरले जसरी रक्षा गर्दछ त्यसै प्रकार मोक्षको लागि गरिएका अनेक उपायबाट निराश भएका व्यक्तिले हठयोगमा शरण पाउन सक्तछ र ऊ अघि बढ्न सफल हुन्छ । हठयोगमा लाग्न चाहने व्यक्तिले त्यसका नियमहरूको पालन भने अवश्य गर्नुपर्दछ ।

यो योग जहाँ पायो त्यहीं गर्नु हुँदैन । त्यसको लागि जुन नियम बनेका छन् तिनको पालना गर्नुपर्दछ। यस योगको साधनाको लागि चार हात लम्बाइ र चार हात चौडाइ भएको एउटा कोठा हुनुपर्दछ जसलाई हामी गुफा भन्न सक्तछौं। यस्तो गुफा एकान्त ठाउँमा हुनुपर्दछ । त्यसमा ढुङ्गाका गिर्खा गिर्खी हुनुहुँदैन । त्यति मात्र होइन आगो, पानी जस्ता वस्तुको गुफाभित्र उपस्थिति पनि तपस्याको लागि बाधक मानिन्छ। जुन राज्यमा तपस्या गरिने हो त्यो राज्य कुशासित होइन सुशासित हुनुपर्दछ । सुशासितको तात्पर्य हो कानूनी राज्य । जुन राज्यमा साधना गरिने हो त्यस राज्यको जनता असल शान्तिप्रिय होऊन् र खाद्य सामग्री पनि चाहिएजति सजिलैसित उपलब्ध हुन सकोस्। यस योगको लागि प्रयोग गरिने गुफाको ढोका सानो होओस् र गुफाको कुनै ठाउँ खोक्रो वा प्वाल आदि भएको नहोओस्। यस्तो गुफा न धेरै अग्लो होओस् न धेरै होचो । गुफामा राम्रोसित लिउन गरिएको मात्र होइन गाइको गोबरले लिप-पोत समेत गरेको हुनुपर्दछ। जसमा कुनै प्रकारको धुलो-मैलो हुनुहुँदैन। त्यसमा कुनै अश्लीलता देखिने वस्तु र उडुस, उपियाँ, जुम्रा, सुलसुलेजस्ता जीवनको उपस्थिति पनि निषिद्ध छ। गुफाको चारैतिर पर्खालले घेरिएको र राम्रो फूलबारी हुनुपर्दछ। गुफाको बाहिरपट्टि समीपैमा एउटा चौतारोजस्तो माथि उठाएर बनाइएको जलाशय अर्थात् जलकूप वा इनार पनि हुनुपर्दछ । यसप्रकार विधिपूर्वक बनाइएको गुफामा बसेर हठयोगीले योगको साधना गर्नुपर्दछ । यस्तो गुफामा बसेर हठयोगको साधना गर्ने योगीले संसारमा घट्ने कुनै प्रकारको घटनामा ध्यान दिनु हुँदैन र सबै प्रकारको चिन्ताबाट मुक्त हुनुपर्दछ । यस्तो साधना गुरुको निर्देशनमा मात्र गर्नुपर्दछ । आफूखुशी गर्नुहुँदैन ।

यसरी योगसाधना गर्दा साधकको लागि छ प्रकारका बाधक तत्त्व हुन्छन् जसलाई (१) अत्याहार, (२) प्रयास, (३) प्रजल्प, (४) नियमाग्रह, (५) जनसङ्ग र (६) लौल्य भन्दछन् ।

संस्कृतभाषाका यी पारिभाषिक शब्द हाम्रो लागि त्यति अपरिचित नभए पनि सुविधाको लागि केही व्याख्या दिनु उचित नै होला । 'अत्याहार'को तात्पर्य हो अति आहार, अर्थात् धेरै खानु । 'प्रयास' भन्नाले दौडधूपलाई जनाउँछ, अर्थात् थकाइ लाग्ने खालको कुनै काम गर्नुलाई प्रयास भन्दछन् । 'प्रजल्प'को अर्थ धेरै बोल्नु वा कुरौटे हुनु हो। 'नियमाग्रह' भन्नाले नियममा पूर्वाग्रह राख्नु वा अड्डी लिनु हो । जस्तै म एकाबिहानै उठेर चिसो पानीमै नुहाउँछु भन्नु अथवा सूर्यास्त भएपछि मात्रै दिनमा एकछाक भोजन गर्छु भन्नु वा फलफूल बाहेक म कुनै अन्न खान्नँ भन्नु अथवा त्यसै गर्छु वा यसै गर्छु भनेर अड्डी लिनु नियमाग्रह हो । 'जनसङ्ग'को तात्पर्य आउने-जाने मानिससित सम्पर्क राख्नु हो। त्यसैप्रकार अल्छीपना वा शरीरमा स्फूर्ति नल्याउनुलाई 'लौल्य' भन्दछन्। यी सबै कुरा योगाभ्यासको लागि बाधक हुन्।

योगसाधनाको लागि बाधक तत्त्व मात्र हुन्छन् भन्ने होइन साधक तत्त्वको पनि त्यस विषयका मनीषीहरूले विचार गरेका छन्– (१) साहस, (२) उत्साह, (३) धैर्य, (४) तत्त्वज्ञान, (५) निश्चय र (६) जनसङ्ग-परित्याग । यी सफलताका कसौटी हुन् । यिनको अवलम्बन नगरी साधकले सफलता प्राप्त गर्न सक्तैन ।

जुन व्यक्ति हठयोगको साधना गर्न थाल्दछ त्यो साधक सफलतातिर छ वा विफलतातिर छ भन्ने कुरा त्यो साधना गर्ने व्यक्ति स्वयंलाई

अनुभव हुन थाल्दछ । ओजोयुक्त, फुर्तिलो, दुब्लो-पातलो शरीर, अनुहारमा कान्ति, कानमा अनाहत नादको गुञ्जन, आँखाको निर्बाध ज्योति, पूर्ण स्वस्थ शरीर, बिन्दु अर्थात् रजोवीर्यमा आफ्नो नियन्त्रण, क्षुधामा वृद्धि अर्थात् खानमा रुचि, सफा नाडी अर्थात् इडा, पिङ्गला, सुषुम्णा आदि नाडीमा अनवरोध आदि कुरा हठयोगमा सफलताका द्योतक मानिन्छन् ।

यसप्रकार हठयोगको प्रक्रिया ज्यादै सरल भएको र यसमा विश्वास हुने जोसुकैले पनि अँगाल्न सक्ने हुंदा सबै वर्गका मानिस यस मार्गमा आकृष्ट हुनु स्वाभाविक हो। त्यसै- कारण त हठयोगको प्रचार हाम्रो प्रायद्वीपमा मात्र सीमित नभएर झन्डै एसिया महादेशभरि नै हुन पुगेको। आजको सन्दर्भमा विचार गर्ने हो भने यूरोप-अमेरिकाका प्राच्यविद्या-विशारद विद्वान्हरू पनि यसप्रति आकृष्ट हुन लागेको हामी पाउँछौं ।

- ज. ला. श.

नेपाल राजकीय प्रज्ञा-प्रतिष्ठान